

Cahier N° 4

1994

THEATRES DU MONDE

"Le monde entier est un théâtre.."
(William Shakespeare.)



PENSER LE THEATRE,
AIMER LE THEATRE

Etudes recueillies et présentées par
Maurice Abiteboul

UNIVERSITE D'AVIGNON

Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

FACULTE DES LETTRES

ET DES SCIENCES HUMAINES



THEATRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire de l'Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle de l'Université d'Avignon

Fondateur-Directeur: Maurice ABITEBOUL

Comité de Rédaction et de Lecture:

Maurice ABITEBOUL, Professeur à l'Université d'Avignon
René AGOSTINI, Maître de conférences habilité à l'Université d'Avignon
Guy CHEYMOL, Professeur à l'Université d'Avignon
Aline LE BERRE, Maître de conférences à l'Université de Limoges
Lucie PERSONNEAUX, Professeur honoraire à l'Université d'Avignon
Jean-François PODEUR, Maître de conférences à l'Université d'Avignon
Brigitte URBANI, Professeur à l'Université de Provence
Louis VAN DELFT, Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre

Relations publiques: Guy CHEYMOL

Secrétaire: René AGOSTINI

Trésorière: Brigitte URBANI

Adhésion à l'A. R. I. A. S (avec service de la revue)
-100 F (ou 80 F pour étudiants)

Prix de la revue au numéro:
-80 F (ou 60 F pour étudiants)

Abonnements et commandes doivent être adressés à René AGOSTINI
THEATRES DU MONDE - IRIAS
Faculté des Lettres, 5 rue Violette - 84000 - AVIGNON

Les manuscrits proposés à la revue *Théâtres du Monde* en vue de publication doivent être adressés au Directeur en deux exemplaires et accompagnés d'un résumé avant le 1 novembre de l'année en cours.

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

Ce numéro est publié avec le concours de la Ville d'Avignon

SOMMAIRE DU NUMERO 4
PRINTEMPS 1994
PENSER LE THEATRE, AIMER LE THEATRE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Penser le théâtre, aimer le théâtre p. 7

I. PENSER LE THEATRE: SUR LA THEORIE DRAMATIQUE, L'ART
DRAMATIQUE ET L'ART DU COMEDIEN

Georges BARTHOUIL:

Leopardi et le théâtre p. 17

Marie-Françoise HAMARD:

Pour une poétique dramatique du silence: Maurice Maeterlinck, *Pelleas et Mélisande* p. 33

Olivier ABITEBOUL:

Théâtre et paradoxe: l'argument de Diderot p. 41

II. ESPACE MENTAL ET ESPACE THEATRAL

Ciaran ROSS:

L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot*, de Samuel Beckett p. 47

Xavier CERVANTES:

Dédoublément de la représentation et représentation du dédoublement:
les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto*, de Handel p. 59

Michel AROUIMI:

Le logiciel faustien p. 69

III. THEATRALISATION ET THEATRALITE

Bernard URBANI:

Charlus, de Jean-Louis Curtis ou Proust sur les planches p. 89

Brigitte URBANI:

..."Jusqu'à ce que la mer fût sur nous refermée": Vittorio Gassmann,
Melville et Dante p. 105

Maurice ABITEBOUL:

Dieu, de Woody Allen: une pièce "sans queue ni tête"?... ou le triomphe
de la théâtralité p. 117

IV. LE THEATRE ET LA VIE: PORTRAITS DE FEMMES

Aline LE BERRE:

Faute et expiation dans *Minna von Barnhelm*, de Lessing p. 133

Richard DEDOMINICI:

La femme, figure emblématique du théâtre de Gabriele d'Annunzio p. 159

Edoardo ESPOSITO:

Filumena Marturano, d'Eduardo De Filippo, ou l'art d'une certaine forme
de mélodrame napolitain p. 171

Jean-François PODEUR:

Femme allégorique et religion dans *La Bataille de Jose Luna*,
de Leopoldo Marechal

p. 179

V. AIMER LE THEATRE: CHRONIQUE

Maurice ABITEBOUL:

Phèdre, d'après Racine: "mise en scène contemporaine" de Stéphane Aucante

p. 191

René AGOSTINI:

A propos de *La Fontaine aux Saints*, de J.M. Synge,
par le "Théâtre du Rêve Eveillé"

p. 193

Louis VAN DELFT:

Le bouillon et la saveur: le théâtre à Paris

p. 199

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Penser le théâtre, aimer le théâtre

PENSER LE THEATRE, AIMER LE THEATRE

Après les précédents numéros de *Théâtres du Monde* qui avaient tout d'abord situé "l'homme en son théâtre" (Cahier numéro 1, 1991), porté au éclairage sur ces éléments qui gravitent "autour du texte dramatique" (Cahier numéro 2, 1992), et tenté d'explorer, dans un souci de mise en perspective, "le théâtre jadis et naguère ... et aujourd'hui" (Cahier numéro 3, 1993), il fallait, nécessairement, aussi retrouver les différentes approches de la "chose théâtrale", celles qui pourraient conduire du regard le plus froid ou le plus lucide à celles qui se voudraient "désirantes", voire "délirantes". Toutes, cependant, témoigneraient que "penser le théâtre, aimer le théâtre" pouvaient être des modalités complémentaires acceptables, jamais obligatoirement concurrentielles.

Il fallait donc, dans un premier temps, penser le théâtre, prendre en compte le regard critique qui se porte sur la "chose théâtrale", qu'il s'agisse de la théorie dramatique, de l'expression dramatique ou de l'art du comédien aux prises avec la matière théâtrale qu'il a à modeler. Trois articles attestent ici cette volonté.

Georges Barthouil, dans une étude intitulée "Leopardi et le théâtre", évoque l'intérêt de Leopardi dans ses *Mélanges*, le *Zibaldone*, pour "le problème littéraire du théâtre": sont ainsi passés en revue les grands dramaturges grecs et latins, nombre d'auteurs du théâtre italien, les dramaturges français du siècle classique, et puis Shakespeare, Calderon et aussi Goethe; sont examinés, sans complaisance et même souvent avec sévérité, les différents genres. Il est vrai que Leopardi lui-même fit bien quelques "tentatives théâtrales" mais c'est surtout sa réflexion sur "le drame et le dramatique" qui fait l'objet de l'étude présente où l'on voit que le grand poète italien, après avoir formulé maintes critiques et objections contre le théâtre, aboutit à "la condamnation du genre dramatique". Cette exploration des rapports de Leopardi au genre dramatique démontre ainsi qu' "il n'y a pas beaucoup de théâtre dans tout cet ensemble de réflexions, mais énormément de Leopardi".

Marie-Françoise Hamard, étudiant "la poétique dramatique du silence" dans *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, constate que "les messages fondamentaux 'passent' à travers la dramaturgie maeterlinckienne" mais elle s'interroge: "traverseraient-ils en dépit des mots le champ fragile de la communication humaine ?" Suggérant que "la poésie dramatisée offrirait un équivalent du 'silence actif' [...] en ce qu'elle porterait à l'expression ce qui ne se dit pas", elle montre comment "l'exemple de *Pelléas et Mélisande* illustre l'alliance désirée du théâtre et de la poésie", notamment grâce à "l'emploi d'une rhétorique de l'euphémisme et de la métaphore". Elle montre que, chez Maeterlinck, "la pratique théâtrale atteste [...] une conviction pessimiste, intérieure, relativement à l'utopie de tout échange profond": démonstration est ainsi faite que "l'union de *Pelléas et Mélisande* trouve son point d'ancrage dans l'écriture, acte paradoxal de Maeterlinck" et qu'en accordant le silence et la parole, "suivant le laconisme musicalement suggestif de *Pelléas et Mélisande*" sont accordés littérairement "la vie et l'écriture, le silence et la parole".

Olivier Abiteboul, à propos du célèbre *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot, analyse cette opinion, "contraire à l'opinion commune", selon laquelle le (bon) comédien,

l'artiste en fin de compte, c'est-à-dire "l'homme du cœur et de la sensibilité par excellence", ne serait pas un être sensible. Il nous montre que le comédien, étant lui-même "un être paradoxal car il est double", est à la fois celui qui "se sert de ses propres émotions pour construire l'émotion de son personnage" mais aussi celui qui éprouve la nécessité d'exercer un "contrôle" (comme dit J.-L. Barrault), de rester vigilant, de "diriger sa sensibilité". En fait, en faisant intervenir la double notion de "sensibilité feinte" et de "sensibilité sincère", Olivier Abiteboul montre que "le paradoxe s'institue donc bien dans un rapport privilégié au théâtre", le paradoxe artistique du comédien devenant même "une figure emblématique de la création esthétique" et "l'immédiateté apparente de l'œuvre [étant] en réalité l'effet d'un long travail".

Remplir l'espace théâtral, lui assigner son rôle et sa réalité, voilà bien qui constitue la démarche première, la démarche fondatrice de tout dramaturge et qui institue toute relation de la pensée créatrice à son objet, qui confèrera en même temps sa saveur et sa tonalité propre à toute œuvre conçue pour vivre ensuite de sa vie propre. Telles sont les exigences et tels sont les enjeux esthétiques auxquels a à faire face, en première instance, tout concepteur et tout créateur.

Ciaran Ross, explorant "une conception du théâtre de Samuel Beckett dans *En attendant Godot* comme espace mental" et s'appuyant sur un modèle d'interprétation psychanalytique fourni par Klein et Bion, se propose ici de "remettre en question [...] le vide ainsi que les relations [...] qui existent dans le théâtre beckettien entre la pensée et le désir, l'esprit et le corps, l'intérieur et l'extérieur, l'émotion et l'abstraction". Après avoir souligné que "la pensée beckettienne ne peut se constituer qu'à partir de sa propre oblitération, [qu'elle est] pensée de l'effacement de la pensée", et rappelé, après Bion, que la théorie de la pensée implique qu'"avant toute conception, il y a préconception", il souligne qu'"on a affaire à un appareil théâtral chez Beckett qu'il se construit en un appareil à penser" et que "cette pensée passe à travers plusieurs étapes allant des protopensées originelles de Gogo à la formation ultérieure de préconceptions de Didi", permettant que "se développe [ainsi] chez Gogo et Didi un appareil à penser cette pensée". Sa conclusion laisse apparaître que "l'espace théâtral beckettien [...] protège contre toutes les expériences angoissantes [...] afin d'assurer un sentiment continu d'exister".

Xavier Cervantès, examinant l'opéra le plus célèbre de Händel, *Giulio Cesare in Egitto* (1724), placé sous le signe de l'illusion et de la feinte, des fausses identités et du déguisement, étudie, dans le cadre du théâtre dans le théâtre - et, ici, de l'opéra dans l'opéra -, l'artifice du "dédoubllement de la représentation" en liaison avec "la représentation du dédoubllement". Il montre que "c'est bien une allégorie et une apologie de l'*opera seria* et de son esthétique qui sont offertes au spectateur". Également que "l'interpénétration inextricable des multiples niveaux de la représentation et de la réalité, le jeu [...] de la mise en abyme, se propagent [...] en particulier à la temporalité". Il souligne enfin que "l'opéra handélien, dans sa folie d'accumulation et d'expansion [...] se tient exactement au point d'équilibre entre deux abîmes, le néant dont il naît et celui dans lequel il semble prêt à s'effondrer". Privilégier les jeux du dédoubllement: tels paraissent être en effet certains - et non des moindres - des enjeux esthétiques de cette mise en espace handélienne.

Michel Arouimi examine lui aussi les jeux du double tels qu'ils s'inscrivent dans une problématique prométhéenne (cette fois), l'espace mental et l'espace théâtral se répondant "dans une dialectique du oui et du non". C'est ainsi que, nous explique-t-il, "dans sa volonté de représenter son monde intérieur, Goethe parvient à décrire la démarche de sa propre pensée dans l'espace dramatique" et nous offre, avec son *Faust*, un "schéma [qui] transparait dans l'action dramatique, en accord avec le désir de Goethe d'élaborer une œuvre qui serait à elle-même sa propre théorie". On rejoint ici certaines des préoccupations que la précédente série de contributions sur la théorie dramatique avait pu parfois mettre en évidence. Mais surtout, ce qui est mis en lumière ici, c'est que le déploiement formel auquel se livre le poète peut s'expliquer comme la marque du conflit mental, "mystérieusement aggravé" chez Goethe, qui est "retour sur soi du regard créateur qui se prend lui-même pour objet". Une longue et rigoureuse analyse conduit à la conviction que si "le jeu spéculaire par lequel le texte indique lui-même l'existence de la loi (diabolique?) à laquelle il se conforme", les enjeux conflictuels en permanence de la violence, de l'art et du sacré, quant à eux, orientent vers un "questionnement du mécanisme mental" en même temps qu'on assiste à une véritable interrogation sur la rhétorique en procès: ici encore sont mis en perspective l'espace mental et l'espace (textuel) dramatique.

L'espace mental et l'espace théâtral étant définis, reste à examiner le destin (ou la vocation) du texte théâtralisé et, de même, à déterminer ce qui fait, à son insu parfois, la théâtralité du texte de scène.

Bernard Urbani montre ainsi qu'avec *"Charlus, montage dramatique d'extraits en prose à partir d'A la Recherche du Temps perdu"*, Jean-Louis Curtis présente une adaptation qui "choisit comme fil conducteur la destinée de l'un des personnages centraux du roman", choix qui détermine largement la technique d'écriture de Curtis. Ainsi sont évoquées la grandeur, la décadence et la chute de Charlus, en trois "moments" dramatiques. Bien entendu accélération du temps et changement d'espace scénique contribuent à donner sa respiration à un texte qui vit d'une vie rythmée par les intermittences du cœur et les brusques sursauts de la passion. Mais ce qui fait que la "scène curtienne" restitue au mieux l'atmosphère de la "scène proustienne", c'est qu'elle est "une scène où l'on parle: on n'y agit pas". C'est ainsi que "la pièce de Curtis explore toutes les ressources du personnage [...] et interroge l'efficacité du signe théâtral".

Brigitte Urbani, quant à elle, se propose, dans son étude sur Vittorio Gassmann, Melville et Dante, de "montrer comment un collage de textes poétiques peut donner à une œuvre *a priori* difficilement adaptable au théâtre une dimension et un éclairage nouveaux". Elle évoque les tentatives nombreuses effectuées par tant d'auteurs dramatiques pour porter à la scène le *"Moby Dick"* de Melville mais se penche surtout sur la pièce de Vittorio Gassmann, *Ulysse et la baleine blanche*. La vision de Gassmann, nous dit-elle, conduit d'un bout à l'autre de la pièce "une manière de parabole ou de métaphore filée", faisant de l'*Ulysse* dantesque, sous les traits du capitaine Achab, "un grand coupable vaincu". C'est enfin par le recours à de multiples allusions mythiques et rappels de fragments poétiques (de Tennyson, Pessoa, Nietzsche, Hölderlin, Jimenez, Rafael Alberti, etc...) que Gassmann universalise des thèmes qui illustrent la condition de l'homme, aventurier solitaire dans la vie, "qui cherchera toujours à se dépasser soi-même". Expérience analogue -si l'on veut

bien - à celle de l'homme de théâtre aux prises avec des textes qu'il remodèle et refaçonne, leur donnant une nouvelle vie en les théâtralisant.

Maurice Abiteboul analyse la pièce de Woody Allen, *Dieu*, qu'il considère tout à la fois comme un exercice de dérision, une quête métaphysique et, pour ce qui nous concerne, "une réflexion théâtralisée sur le monde du théâtre". L'esthétique de Woody Allen, en effet, instaure, par "un glissement du plan primaire au plan secondaire", c'est-à-dire par une "technique du trompe-l'œil" permanente, une "confusion quasi onirique des plans de réalité et de fiction" qui se remettent ainsi mutuellement en question. Mais l'auteur-démiurge "emballe" sa création (qu'il semble ne plus pouvoir maîtriser) et suscite un troisième, puis un quatrième, niveau de fiction qui risqueraient de mettre en péril la cohérence esthétique globale de l'œuvre si, par un jeu de "reclassement" salutaire, par une espèce de retour à son point de départ, le dramaturge ne ravivait chez le spectateur le sens aigu de la remise en question et du questionnement et, finalement, de sa relation à *la vie comme une scène* et au *monde comme un théâtre*. "Sa pièce ne finit pas. Elle n'en finit pas de finir". Sa remise en cause de sa propre théâtralité est la preuve par l'absurde que nous rêvons éveillés ou que peut-être nous vivons un rêve. De la théâtralité comme réponse aux angoisses métaphysiques...

Au plus fort de sa théâtralité, le théâtre n'oublie pas qu'il fonctionne en permanence comme reconstruction du (d'un) monde, à la fois reflet de la vie vécue et sublimation emblématique, voire allégorique, de cette vie qu'il a pour vocation, sinon pour mission, de transcender, d'interpréter et de traduire. D'où, par exemple, ces portraits de femmes que l'on rencontre chez Lessing comme chez d'Annunzio, chez De Filippo comme chez Marechal: portraits de femmes qui, même s'ils offrent parfois la "ressemblance réaliste" que l'on peut naïvement appeler de ses vœux, témoignent des multiples modalités selon lesquelles la vie est façonnée ou refaçonée au théâtre.

Aline Le Berre, par exemple, dans une étude sur la faute et l'expiation dans *Minna von Barnhelm*, de Lessing, explorant les caractères des deux protagonistes, leur "immobilité apparente" d'abord, mais surtout leur évolution morale, montre comment des personnages triomphent de leur égocentrisme "par l'apprentissage du dévouement et de la pitié", comment ils parviennent à accéder à "la vie pleine et entière des grandes créations littéraires", comment enfin "leur évolution est garante de leur humanité et de leur vérité". Malgré une analyse approfondie de l'évolution morale du héros, Tellheim, c'est dans l'évocation de Minna, "la femme éducatrice" (qui se révèle en même temps "l'éducatrice éduquée"), que nous est offert, par le moraliste Lessing, le portrait le plus poignant qui soit de l'apprentie-sorcière qui "finit par ne plus maîtriser le processus [...] engagé": le temps de la faute est suivi par le temps de l'expiation où la jeune femme "fait alors l'apprentissage d'un plus grand altruisme". Mais, plus encore peut-être que ce portrait moral, ce qui, de la double évocation de Lessing, demeure dans les mémoires, c'est que "le charme et l'exubérance de Minna pétillent à tout moment dans la pièce et lui confèrent sa vivacité et sa grâce".

Richard Dedominici, relevant que "les héroïnes du théâtre de Gabriele d'Annunzio occupent une place de choix dans les quatorze drames écrits entre 1897 et 1914", dégage avec précision l'importance des personnages féminins dans l'expérience esthétique

dannunzienne et montre que, "par-delà leurs fonctions purement dramaturgiques, et bien avant d'assumer un rôle de 'vecteur idéologique' (dans le cas de la *superfemmina*), ils sont essentiellement des éléments porteurs de poésie". Les héroïnes de d'Annunzio sont ainsi présentées, au premier chef, comme "des femmes libres au sens le plus fort du terme", qui revendiquent farouchement "un droit à l'amour et au plaisir, [...] le droit de diriger librement leur vie", qui se veulent "les égales des hommes, [...] sont parfois créatrices ou artistes", ont même, pour certaines d'entre elles du moins, des qualités de "conductrices de peuples", se comportant en "surfemmes". C'est ainsi que, "de la femme préraphaélite, créature de vitrail et de rêve, à la surfemme impériale", d'Annunzio nous présente dans son théâtre des héroïnes qui "ont une épaisseur tragique et existentielle [...] même si leur présentation esthétique, au fil du mûrissement de la pensée de l'auteur, se fait plus vraie, plus humaine", insistant sur "la liberté de vivre, de jouir, de créer dans la joie" - autant de manifestations de la réalité (rêvée ?) de la vie.

Edoardo Esposito montre comment Eduardo De Filippo campe, avec l'héroïne éponyme de *Filumena Marturano*, un personnage de "femme humiliée" qui "ne cesse de se défendre des agressions de l'extérieur" mais trouve dans l'amour qu'elle porte à ses enfants la force "d'accomplir un acte de volonté dans des conditions difficiles". Ce destin de femme opprimée mais volontaire témoigne de la nécessité pour chacun et chacune de se livrer à "une lutte constante pour la survie, notamment individuelle" et, tout en s'inscrivant dans un contexte social spécifique, souligne le rôle majeur joué par la femme, épouse et mère poussée, par des circonstances contraignantes, à revendiquer - et à exercer - une fonction importante "dans ce qui touche à la vie de la famille et dans les rapports que celle-ci entretient avec l'extérieur". Plus encore qu'un modèle de comportement (relevé par les études socio-historiques) que cette pièce reproduit, c'est à un système culturel populaire (propre à la *scenegiatta* napolitaine) que renvoie le personnage féminin de cette pièce, avec ses connotations mélodramatiques et son histoire qui "puise dans la réalité amère du contexte social de Naples". Ainsi c'est, une fois de plus, non seulement par référence à un "jeu théâtral [...] respectueux des règles" mais aussi - et surtout - par référence à la "réalité de la vie" que De Filippo donne à son personnage féminin sa force et son *energeia*.

Jean-François Podeur, quant à lui, analysant la structure de *La Bataille de José Luna*, s'applique à montrer que "les figures féminines du théâtre de Leopoldo Marechal tendent à l'allégorie" et que "cette accentuation de l'allégorie [...] transmet et explique le sens mysticothéologique de la pièce". Il ne faut certes pas oublier que la pièce fait la part belle à "la peinture de plusieurs tableaux de mœurs", évoquant notamment le monde des voyous dans un quartier populaire de Buenos Aires, vivant de "sa vie humble et quotidienne": l'héroïne, Lucia Febrero, pour sa part, véritable "Vénus terrestre", apparaît bien alors, dans sa réalité charnelle, comme la captive qui, dans un drame d'amour et de mort, accède à "l'accomplissement d'un destin [et à une] sublimation réussie", véritable "Vénus céleste" cette fois. C'est un personnage qui peut, certes, paraître ambigu, participant à la fois de "l'allégorie de la matière" et de "l'allégorie de l'âme", mais l'exégèse allégorique ne peut pas déceler "des traces non négligeables de gnosticisme dans la vision chrétienne de Marechal".

recevoir et l'imaginer, le créer et lui assigner un rôle, certes...
effectivement aller voir les comédiens se livrant à leur public,

assister à la représentation, vivre en osmose (parfaite ou imparfaite) avec et dans la pièce *en train de se jouer* qui est le stade suivant (sûrement pas la dernière étape!) de notre approche de la chose théâtrale, le stade où se réalisent (peut-être ?) les fantasmes du spectateur vivant sa vie dans et par celle que la *re-présentation* lui offre. C'est dans cet acte d'amour, (réciproque le plus souvent) - et qui n'exclut pas les partis pris et les détestations passagères, et les rancœurs, et les fureurs - que le spectateur participe enfin au "sacrifice d'amour". Aimer le théâtre donc, c'est, naturellement, tenter le rapprochement, "y aller voir" ...

Maurice Abiteboui évoque une "mise en scène contemporaine" de *Phèdre*, "d'après" Jean Racine, telle que la pièce fut montée au Festival Off d'Avignon 1993. Un parti pris de modernité, certes: si "on lave son linge sale en famille", il n'y a plus qu'à imaginer le cadre d'une laverie automatique (pourquoi pas?), la métaphore de l'Océan, qui "organise la pièce et la structure" trouvant ainsi (presque) naturellement à s'écouler jusqu'au "lieu glauque et sale", reconstitué selon l'imaginaire de ce XXème siècle finissant, mis à mal par toutes les corruptions et les cruautés qui le submergent. Un parti pris de modernité donc, si loin bien sûr de la mise en scène proposée par J.-L. Barrault voilà cinquante ans! Mais de réelles trouvailles, en accord avec une certaine sensibilité (ou une certaine *absence* de sensibilité diront les esprits chagrins) actuelle et des procédés de mise en scène qui renouvellent - sans jamais en dénaturer l'horreur - la rencontre d'*eros* et de *thanatos*.

René Agostini, à propos de *La Fontaine aux Saints* de J.-M. Synge, donnée par le "Théâtre du Rêve Eveillé" en novembre 1993 à Orange, nous dit ce qu'il pense d'une mise en scène qui "ignorait totalement la tradition irlandaise" et qui forçait l'Irlandiste celtisant, pour véritablement apprécier cette "adaptation" dans le goût provençal, à "oublier tout ce qu'on peut savoir sur Synge et l'Irlande". Plus qu'une prétendue "Irlande intemporelle", c'était davantage *l'homme intemporel* qu'on pouvait y rencontrer. Mais, vue sous un autre angle (celui de la mise en scène proposée: opposition entre Paris et la province par exemple), la pièce pouvait être goûtée comme un "excellent divertissement". Le compte rendu de cette représentation conduit alors à une méditation sur ce qui est sans doute l'essentiel: "la mise en scène d'un conflit entre poésie et ironie", entre engagement et détachement.

Louis Van Deift, enfin, dans une chronique d'humeur, "le bouillon et la saveur" - qui nous confirme opportunément que "qui aime bien châtie bien" -, où il passe en revue les récentes productions théâtrales montées à Paris, rappelle que "le théâtre est toujours un beau risque à courir", qui offre parfois, après mainte soirée insipide (à vous dégoûter de tout spectacle), la surprise et la récompense d'une rencontre heureuse avec telle pièce "percutante, généreuse, prophétique", ou telle mise en scène pleine de saveur, ou tel auteur dramatique dont l'authenticité vous touche et vous séduit. Aussi, comme elle est prudente (et avisée) cette mise en garde salutaire que nous aurions sans doute profit à observer: "Parce que le théâtre est cet absolu besoin, il faut refuser la mixture qui trop souvent nous est servie pour tout potage." Sont ainsi formellement déconseillées telles pièces "traffées d'idéologie", dont la mise en scène prétentieuse ou le "consternant conformisme" vous menacent d'indigestion ou risquent de vous couper l'appétit ...

Mais, quelles que puissent être nos déceptions ou nos déconvenues occasionnelles (il faut souhaiter, cependant, qu'elles ne se répètent pas trop souvent!), et notre réticence (bien compréhensible) à avaler tout et n'importe quoi, gardons notre bel appétit et n'hésitons pas: "Allons au théâtre!". Oui. Et retournons-y.

Aimer le théâtre, c'est certes vouloir le savourer, savoir le déguster... et en redemander par faveur.

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication

***I. PENSER LE THEATRE : SUR LA THEORIE DRAMATIQUE,
L'ART DRAMATIQUE ET L'ART DU COMEDIEN.***

Georges BARTHOUIL

Leopardi et le théâtre.

Marie-Françoise HAMARD

Pour une poétique dramatique du silence : Maurice Maeterlinck,

Pelleas et Mélisande.

Olivier ABITEBOUL

Théâtre et paradoxe : l'argument de Diderot.

LEOPARDI ET LE THEATRE

"Les théâtres de Bologne, je ne sais pas encore de quoi ils ont l'air, car *les spectacles m'ennuient mortellement*" (n.s.); et Leopardi refuse d'ailleurs des invitations; en effet, dit-il : "Le théâtre ne me convient pas", tout en ajoutant, dépité : "le comble, c'est que le mur de mon appartement est contigu au théâtre del Corso (...); je suis forcé d'entendre la comédie sans sortir de chez moi."

Leopardi n'aime pas davantage l'opéra; et pourtant il aime beaucoup la musique, comme en témoignent divers passages du *Zibaldone* et cette comparaison qu'il fait, dans les *Canzoni sepolcrali*, des effets de la Beauté similaires à ceux d'un "divin concert".

Dans une autre lettre, de Rome, à Carlo (1823) il écrit à ce propos : "J'ai entendu les deux Opéras. Le théâtre est le plus souvent désert et il y fait un froid mortel"; "les histrions sont insupportables"; "la musique pourrait faire pleurer" (ambigu?); Leopardi déplore "la longueur du spectacle"; et que "ici, on n'a pas coutume de quitter sa loge". Connaissant les intérêts érotiques de son frère Carlo, il redimensionne les choses : "Mais en ce qui concerne les danseuses en action (...) je suis sûr que tu aurais le béguin du premier coup."

Leopardi aime *entendre* la musique et déteste les *représentations*, qu'elles soient musicales ou simplement verbales.

Etrange disposition pour quelqu'un qui a écrit du théâtre, non seulement comme exercice littéraire (au début), mais aussi avec l'ambition aspiratrice de *réformer* le théâtre italien.

Leopardi, dans le *Zibaldone*, aborde le problème littéraire du théâtre, soit du point de vue général, aux articles Théâtre, Comédie, Drame et dramatique, Tragédie, Opéra (mélodrame); soit en considérant différents auteurs. Dans le théâtre ancien, on relève les noms des dramaturges grecs et latins : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Ménandre, Plaute, Térence, Sénèque.

Dans le théâtre italien, on relève les noms du Tasse, de Scipione Maffei, Metastase et, parmi les modernes, Goldoni, Gasparo Gozzi (pas Carlo), Alfieri, Pindemonte, pour les plus importants; d'autres noms sont cités mais allusivement; néanmoins, sauf erreur, ni Machiavel, ni l'Arétin, ni Foscolo, ni Manzoni ne sont cités pour leur théâtre.

Passons aux auteurs français. Leopardi parle de Molière, Racine, Corneille, mais, s'il parle de Marivaux et de Voltaire (abondamment) ce n'est pas pour leur théâtre.

Parmi les auteurs étrangers on trouve, bien sûr, Shakespeare pour l'Angleterre et Calderón pour l'Espagne. Mais Camoëns, souvent cité, ne l'est pas pour son théâtre (malgré des affinités, mais c'est un simple manque d'information) pas plus que Lope de Vega (même raison?)

On trouve enfin des références à Goethe.

En dehors d'une répulsion caractérologique à l'égard des "spectateurs", d'un intérêt également naturel pour la "lecture" des œuvres, il se trouve que Leopardi a été tenté par le théâtre. Il y a deux saisons, dirons-nous, celle des deux tragédies de l'adolescence (1811 et 1812), et celle des larges ébauches pastoraal-dramatiques de 1819; avec la transition avortée de la tragédie sur *Marie-Antoinette* (1816) et la simple notation d'une *Iphigénie* (1821). Leopardi n'était pas fait pour le théâtre et il s'est rabattu sur le dialogue à la mode de Platon (mais il n'était pas fait non plus pour cela) ou de Lucain; cette dernière inspiration nous a valu les *Operette morali*, que beaucoup considèrent comme une sorte de théâtre; ce qui à l'époque actuelle peut se défendre, puisqu'on met sur la scène n'importe quoi, y compris des correspondances. Dans les *Opusculi* de Leopardi, il y a, au moins, souvent le dialogue, même s'il manque singulièrement d'intrigue. Et ce manque d'intrigue est la limite de la théâtralité de Leopardi, sans parler de l'absence d'action et de l'uniformité du ton; en théâtre, comme ailleurs, le seul interlocuteur de Leopardi c'est lui-même.

En attendant, que dit-il du théâtre en général et des divers genres, tragédie, comédie, drame et même du cas particulier de l'opéra musical ou du mélodrame ?

Une longue réflexion du 18 mars 1821 (*Zib.* pp.810-812) apprécie la satisfaction que le théâtre peut apporter à un auteur. Le théâtre a toujours besoin de nouveauté ; il y a donc toujours place pour un nouveau dramaturge : "allo scrittore drammatico, resta sempre un campo sufficiente."

"La differenza tra questo (le théâtre) e gli altri generi di componimento, consiste che gli effetti, l'uso, la destinazione di questo è come viva, e sempre viva, e cammina, laddove degli altri è come morta ed immobile."¹ On retrouve la nostalgie de Leopardi à l'égard de la littérature "publique" : "Non sarebbe così se esistessero come anticamente quelle radunanze del popolo, dove Erodoto leggeva la sua storia, e se le poesie fossero scritte come i poemi d'Omero per essere cantati alla nazione (...)"²

Le théâtre est donc le seul genre existant encore qui soit public et puisse procurer une gloire directe. Mais l'on voit que pour Leopardi il n'arrive qu'en troisième position, derrière l'histoire et la poésie. Il n'empêche, cette caractéristique permet le contact direct de l'auteur et du public; ce qui explique sans doute la seconde tentative théâtrale de Leopardi, celle de la *Telesilla*.

Le drame et le dramatique

Dans une réflexion du 31 décembre 1821 (*Zib.* 2313-15), Leopardi exprime l'avis émotif que l'action dramatique ne doit pas être complexe (ou implexe). Pas de "grande intreccio" ou de "complicazione dei nodi"; mais bien : "naturalhezza, verità, forza della imitazione, del dialogo, delle passioni, ec. e di tutte quelle bellezze di dettaglio nelle quali consiste il pregio d'ogni genere di poesia." "In somma l'uditore non deve tanto interessarsi

1 "La différence entre ce genre (le théâtre et les autres genres de composition) consiste en ce que les effets, l'utilité, la destination de celui-là sont comme vivants, et toujours vivants, alors que pour les autres tout cela est comme mort et immobile!"

2 "Il n'en irait pas ainsi si n'existaient comme dans l'antiquité ces assemblées du peuple à qui Hérodote lisait son histoire, et si les poésies étaient écrites comme les poèmes d'Homère pour être chantées à la nation (...)"

del successo, e anelare allo scioglimento del nodo, ch'egli perda l'interesse e la commozione ec..."³

On voit que Leopardi dans ce texte contemporain de l'ébauche de la *Telesilla* exprime ses propres intentions en matière théâtrale. Il revient d'ailleurs sur cette notation de la page 2315 par une réflexion du 4 janvier 1822 (*Zib.*, 2326-27), pour faire remarquer que la simplicité est le propre des "sommi", qui parviennent à "tener vivo l'interesse dello spettatore (...) colla naturalezza dei discorsi, la vivezza, l'energia, collo sviluppo continuo delle passioni, o col ridicolo etc. ..." ⁴

Une conception, dirons-nous, *classique* du théâtre ; et une condamnation du théâtre *romantique* où l'intrigue compliquée, toujours rebondissante, éloigne de l'analyse psychologique et de la simple peinture du bonheur (ou de l'ignorance) bucolique qui seules importent à l'émotivité de Leopardi. Le théâtre est à réformer. Le 26 janvier 1822 (*Zib.*; 2361-62) Leopardi nuance sa pensée. Ce que les hommes recherchent dans l'art c'est moins la vérité de l'imitation que l'imitation des *passions* : "E le arti che non possono esprimere passione, come l'architettura, sono tenute le infime fra le belle (...). E la drammatica e la lirica son tenute fra le prime per la ragione contraria". - "L'uomo odia l'inattività, e di questa vuol essere liberato dalle arti belle. Però le pitture (...) di pastorelli, di scherzi, ec. di esseri insomma senza passione (...) saranno sempre d'assai poco effetto."⁵ Texte, comme on le voit, fort intéressant, revenant sur ce qui avait été dit précédemment et qui explique peut-être l'abandon de la rédaction de la *Telesilla*. Datée du 21 juin 1823, une longue réflexion aborde l'usage du chœur dans le drame antique. Cet usage dit Leopardi, "è parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia". En effet : "Tutto quello che vien dalla moltitudine è rispettabile, bench'ella sia composta d'individui tutti disprezzabili." ⁶

L'usage du chœur "era personificare le immaginazioni del poeta, e i sentimenti degli uditori e della nazione a cui lo spettacolo si rappresentava" ; et c'était un moyen "di una specie di essere ideale." Le chœur, en vérité, représentait le public lui-même "e si vedevano quasi trasportati essi medesimi sul palco a fare la loro parte".⁷

En résumé Leopardi déplore la disparition du chœur dans le théâtre moderne car cela a rendu la scène moins poétique. Comme on le voit le dramaturge velléitaire de la *Telesilla* procède à une palinodie : le chœur a beau ne pas être *naturel*, alors qu'à l'époque

3 "Naturel, vérité, force de l'imitation, du dialogue, des passions, etc... et de toutes ces beautés de détail en quoi consiste le prix de tous les genres de poésie". "En somme l'auditeur ne doit pas s'intéresser à ce qui se produit et espérer la solution du nœud au point de perdre l'intérêt et l'émotion etc..."

4 "Maintenir éveillé l'intérêt du spectateur (...) grâce au naturel des discours, la vivacité, l'énergie, grâce au développement continu des passions, ou grâce au ridicule, etc..."

5 "Et les arts qui ne peuvent exprimer de passion, comme l'architecture, sont considérés comme les plus bas des beaux-arts (...) alors que l'art dramatique et lyrique est considéré comme au premier rang pour la raison contraire. Cependant les peintures (...) de bergers, de plaisanteries, etc.. d'être en somme dépourvus de passion (...) n'auront toujours que très peu d'effet".

6 "est partie de ce vague, de cet indéfini qui sont la principale raison du *charme* (en français dans le texte) de l'antique poésie". - "Tout ce qui vient de la multitude est respectable bien qu'elle-même soit composée d'individus tous méprisables".

7 "était de personnifier les imaginations du poète et les sentiments des auditeurs de la nation pour laquelle le spectacle était représenté" - "(les auditeurs) se voyaient comme transportés eux-mêmes sur la scène afin d'y jouer leur propre rôle".

de la tentative néo-pastorale Leopardi prônait ce naturel d'imitation et de peinture réaliste, il est créateur d' "illusione" "Qual dolce grande e poetica illusione doveva nascere (...) dall'uso del coro."

Le 26 juillet 1823 encore nous trouvons des remarques sur la langue à la fois mixte et cultivée des dramaturges grecs : "il dialetto de drammatici greci è un solo"; ce qui n'empêchait pas toujours la "publicité" (comme l'entend Leopardi) de ce théâtre qui attirait "gran concorso (di) forestieri d'ogni parte della Grecia."

Le théâtre est donc un grand moyen de *communication* et l'on comprend toujours mieux l'attrance qu'il a un temps exercé sur Leopardi, malade de solitude.

Des 16-18 septembre 1823 (*Zib.*, 3.448-60) date toute une longue suite de réflexions sur l'efficacité dramatique. Leopardi critique le "lieto fine". En effet : "Il fine dei drammi non è, e non dev' essere, d'insegnare a temere il delitto, cioè di far che gli uomini temano di peccare"; ce qui est l'office des prêches ou du code pénal. "Il loro scopo si è d'ispirare odio verso il delitto". - "Ora la punizione ("lieto fine") del delitto non ispira odio. Anzi lo distrugge, perchè la vendetta spegne tutti gli odi."

"La naturalezza e la verisimiglianza è maggiore assai ne 'drammi di tristo che in quelli di lieto fine, perchè così va il mondo: il delitto e il vizio trionfa, i buoni sono oppressi, la felicità e l'infelicità sono ambedue di chi non le merita⁸". On reconnaît déjà l'auteur du premier *Pensiero*.

Le théâtre doit être la peinture du monde et, nouvelle palinodie, on en revient à l'idée de "naturalezza", mais, cette fois, il ne s'agit plus de pastorale, mais de *série noire*, si l'on peut dire.

L'absolu pessimisme est passé par là.

Néanmoins le théâtre peut encore servir à la morale, car "l'uditore" (Leopardi, curieusement, emploie plus souvent le mot "uditore" que celui de "spettatore" : préoccupation morale) désire "veder (. . .) punito (...) il vizio e il delitto" et "premiati" "la virtù e il merito oppressi e infelici." C'est ainsi que, paradoxalement, il faut que le théâtre montre le vice récompensé et la vertu malheureuse, ce qui provoque "due bellissimi effetti, l'uno morale e l'altro poetico." En effet l' "uditore" dans ce cas sort du théâtre avec une disposition "d'abborrimiento e detestazione verso i malvagi e di tenerezza e pietà verso i buoni."

Le "dramma a lieto fine" (on pense bien sûr au cinéma américain) est confortable ; on est d'abord "commosso e poi racchetato, prima acceso e poi spento a furia d'acqua fredda." Autrement dit un tel drame ne sert à rien car il supprime à la fin les sentiments qu'il a d'abord éveillés. Action blanche. "Il dramma di lieto fine non produce poeticamente, alcun effetto."

Il faut donc, dirait-on maintenant, du "suspense"; laissant le méchant triompher, au moins momentanément, ou faisant voir les victimes, innocentes ou ignorantes, poursuivies sans raison logiquement humaine, par un Destin cruel et inexorable.

8 "Le but du drame n'est pas, et ne doit pas être, d'enseigner à craindre le crime, c'est-à-dire de faire que les hommes craignent de pécher" - "Leur but est d'inspirer la haine envers le crime" - "Or la punition ("la fin heureuse") du crime n'inspire pas de haine. Au contraire elle détruit, parce qu'elle la détruit, parce que la vengeance éteint toutes les haines" - "Le naturel et la vraisemblance sont bien plus grands dans les drames qui finissent mal que dans ceux qui finissent bien, parce que c'est ainsi que va le monde : le crime et le vice triomphant, les bons sont opprimés, le bonheur et le malheur appartiennent tous deux à ceux qui ne les méritent pas".

Le 20 septembre 1823 (Zib., 3.482-87) Leopardi oppose le théâtre antique au moderne. Le théâtre moderne veut "mettere i lettori o uditori in relazione coi personaggi (...) col fare che i lettori ravvisino e contemplino se stessi (...) ne' personaggi del dramma." L'intention des Grecs était toute autre : "I tragici greci cercarono lo straordinario e il meraviglioso delle sventure e delle passioni (...). Sventure e casi orribili e singolari, delitti atroci, caratteri unici, passioni contro natura, furono i soggetti favoriti de' tragici greci." C'est le contraire des modernes "che cercano in tutto (...) il più umano che possono."

Le théâtre n'est donc qu'un cas particulier d'une évolution générale de la littérature⁸ qui veut qu'il n'y ait plus qu'un seul sujet possible (et cela vaut éminemment pour la poésie) : l'individu lui-même ; il n'est plus possible qu'une littérature du sentiment.

Une importante réflexion date du 15 décembre 1826 (Zib., 4.235-36). A cette époque Leopardi a bien renoncé à toute velléité dramatique et même dépassé ce substitut éventuel au théâtre que certains considèrent être les *Operette morali*.

Leopardi déclare : "La poesia, quanto a' generi, non ha in sostanza che tre vere e grandi divisioni : lirico, epico e drammatico." Suivent diverses considérations et l'on arrive à cette affirmation : "Il drammatico è ultimo dei tre generi, di tempo e di nobiltà. Esso non è un'ispirazione, ma un'invenzione ; figlio della civiltà, non della natura ; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua." - "Il dramma non è proprio delle nazioni incolte. Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell'ozio, un trovato di persone oziose, che vogliono passare il tempo (...) non ispirato dalla natura"⁹

Cette fois le théâtre est vraiment condamné sans remède, s'il est un produit de la "civiltà e dell'ozio" c'est-à-dire de la décadence. Dans cette mise au pilori de l'artifice théâtral Leopardi ne se souvient plus de la "popularité", de la "publicité" positives du théâtre antique. Ce qu'il condamne est déjà la série télévisée destinée à des "oziosi" civilisés (!) qui renoncent à vivre sinon par procuration représentative.

Une remarque du 26 décembre de la même année 1826 éclaire encore ce qui vient d'être dit. Leopardi (Zib., 4.238) oppose l'histoire du théâtre grec, qui est "utilissim(a) alla cronologia (...) e (...) alla storia delle vicende politiche e (...) dei costumi (...) della Grecia e di Atene" à celle du théâtre moderne qui ne pourrait être utile qu'aux "compagnie degli istrioni". On voit que Leopardi ne s'intéresse pas vraiment aux acteurs et au jeu scénique, mais bien au texte et à la "publicité" de celui-ci. Les acteurs ne sont, aristocratiquement, pour lui que des "histrions".

Le 31 août 1828, une longue réflexion (Zib., 4.356-58) définit la poésie (et cette définition est celle d'un émotif non-actif) en condamnant le genre épique : "Il poema epico è contro la natura della poesia :

- 1) domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza.
- 2) che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni d'esecuzione ? *La poesia sta essenzialmente in un impeto.*" (n.s.) Leopardi insiste : "I lavori di poesia vogliono per natura esser corti. E tali furono e sono tutte le poesie primitive (cioè

9 "La poésie, du point de vue des genres, n'a en substance que trois vraies et grandes divisions : lyrique, épique et dramatique" - "Le genre dramatique est le dernier des trois genres, pour le temps et pour la noblesse. Ce n'est pas une inspiration, mais une invention; fils de la civilisation, non de la nature; poésie par convention et volonté de ses auteurs, plus que par son essence même" - "Le drame n'appartient pas aux peuples incultes. C'est un spectacle, un fils de la civilisation et de l'oisiveté, une trouvaille de personnes oisives, qui veulent tuer le temps (...), non inspiré par la nature".

le più poetiche e vere)..." A la suite de ces constatations on en arrive à la condamnation du genre dramatique : "La drammatica spetta alla poesia meno ancora che l'epica. Essa è cosa prosaica (...). Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima del poeta (...). Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de'sentimenti suoi proprii da esporre, tanto più sdegherà di vestire un altro personaggio." 10

Jugement exquisément caractérologique. C'est ici le sentimental qui parle, qui ne peut, et dit qu'il ne daigne, se travestir comme il est *nécessaire* pour le théâtre, ni s'astreindre, de façon contumière, à la longueur *active* (précisément) d'une *action*.

Leopardi est bien loin de son premier abord du théâtre (*public*) : "l'estro del drammatico è finto, perch'ei dee fingere." "Anti-machiavélisme, d'origine caractérologique, que l'on connaît bien.

Le théâtre est condamné pour son caractère artificiel. C'est ce que Leopardi réitère dans une remarque du 28 septembre 1828 (*Zib.*, 4.398-99), faisant d'ailleurs référence à ce qu'il disait le 31 août : le théâtre ne serait "secondo natura" qu'à condition de ne présenter que "un solo personaggio, o due al più, e solo in alcune scene." Un seul personnage qui serait bien sûr l'auteur ; éventuellement "sotto nome di qualche personaggio storico." C'est ainsi que l'on parvient à considérer les *Operette morali* comme une forme de théâtre ; ce qui à notre avis n'est pas soutenable ; à moins qu'on ne change la définition des mots.

En résumé on s'aperçoit que l'attirance passagère de Leopardi pour le théâtre n'était qu'un désir de "publicité," de *communication*, dira-t-on de nos jours. En fait il trouve le genre artificiel et vain ; et comment n'en aurait-il pas été ainsi, réflexion faite, quand il faut bien reconnaître que le théâtre est avant tout convention, représentation, "illusion comique"?

Passons à présent à l'examen de ce que dit Leopardi à propos de différents théâtres et auteurs antiques et modernes, italiens ou étrangers.

Auteurs grecs

a) La Tragédie

1) *Eschyle*. Leopardi mentionne Eschyle aux pages 40, 222, 3.042, 3.485, 4.413-15, 4.483 du *Zibaldone*.

10 "Le poème épique est contre la nature de la poésie:

1) il demande un plan conçu et ordonné en toute froideur.

2) que peut avoir à faire avec la poésie un travail qui demande des années et des années d'exécution? La poésie consiste essentiellement en un élan" — "Les travaux poétiques par nature doivent être courts. Et le furent et le sont toutes les poésies primitives (c'est-à-dire les plus poétiques et les plus vraies)" — "Le genre dramatique convient encore moins que l'épique à la poésie. C'est quelque chose de prosaïque (...). Feindre d'éprouver une passion, un caractère qu'on n'a pas (ce qui est nécessaire dans le genre dramatique) est une chose tout à fait étrangère au poète (...). Plus un homme a du génie, plus il est poète et plus il aura des sentiments personnels à exposer, alors plus il dédaignera de revêtir un autre personnage".

Traditionnellement, pour lui, Eschyle est le "Père de la Tragédie"; ce qui lui confère une liberté merveilleuse, semblable à celle d'Homère, "Père de l'Epopée" : "Quando gli esempi erano o scarsi o nulli, Eschilo per esempio inventando ora una ora un'altra tragedia senza forma usi stabiliti, e seguendo la sua natura, variava naturalmente a ogni composizione" (Zib., p.40).¹¹

On remarquera les mots *natura* et *naturalmente* que nous avons soulignés.

Datée du 22 août 1820, voici une citation très importante, tirée d'un essai de Barthélémy "dove discorre di Eschilo" : "*Ses héros aiment mieux être écrasés par la foudre que de faire une bassesse. ET LEUR COURAGE EST PLUS INFLEXIBLE QUE LA LOI FATALE DE LA NECESSITE*". (Zib., p.222). Voilà qui va droit au cœur de Leopardi "titanesque", et qui ne fait que confirmer une persuasion psychologique du tout jeune dramaturge qui, déjà, dans *Pompeo in Egitto* change, comme on sait, la vérité historique pour faire de Pompée, non la victime dupée d'un lâche attentat, mais bien le héros se précipitant contre son destin (comme le dit Julien Green à propos de son drame *Sud*) et victime seulement de cette force à la fois, et contradictoirement, aveugle et malveillante.

Il faut attendre le 26 juillet 1823 pour voir réapparaître le nom d'Eschyle (Zib., p.3.042); pour une de ces remarques linguistiques si chères à Leopardi : Eschyle (comme d'ailleurs Sophocle, Euripide et les auteurs comiques) écrit "in un solo dialetto". Le théâtre est écrit "né in istile né in lingua popolare, ma sempre colta, e bene spesso anzi poetichissima e diversissima dalla corrente e familiare ed eziandio dalla prosaica colta." ¹² Remarque intéressante qui justifie, *a posteriori*, ce qu'avait tenté Leopardi en 1821 avec la *Telesilla*.

Le 20 septembre 1823, Leopardi reparle d'Eschyle, quand il évoque les intentions du théâtre tragique grec qui sont de "produire una sensazione delle più vive", ce qui explique "le furie introdotte nel teatro (nelle *Eumenidi* di Eschilo), che fecero abortir le donne e agghiacciare i fanciulli." On sent une certaine réticence chez Leopardi puisqu'il dit ceci : "I tragici greci cercarono lo straordinario e il meraviglioso delle sventure e delle passioni, appresso a poco come fa oggi Lord Byron" ; réticence, c'est le moins qu'on puisse dire, quand on sait l'estime que Leopardi porte à Byron ! Leopardi est choqué par ces "sventure e casi orribili e singolari, delitti atroci, caratteri unici, passioni contro natura (che) furono i soggetti favoriti de' tragici greci." Il demeure assez curieux d'assimiler Eschyle à Byron...

Le 21 octobre 1828 (Zib., p.4.413-15), Leopardi fait remarquer que ce serait d'un "moderne" que de considérer que *Les Perses* "sono di un persiano, perchè l'interesse e la compassione quivi è tutta per i Persiani"; tandis que : "Essi sono di un greco, nazionale degli autori di quelle disgrazie (...) e fatti per essere rappresentati ai greci." ¹³ Se donner le

11 "Lorsque les exemples étaient ou rares ou absents, Eschyle par exemple inventant tantôt une tantôt l'autre tragédie, sans forme ou usages établis et suivant sa nature, était naturellement différent à chaque composition".

12 "Ni en style ni en langue populaires, mais toujours cultivés, et même bien souvent très poétiques et très différents de ce qui est courant et familier et même de la prose cultivée".

13 "Produire une sensation parmi les plus vives" — "Les Furies introduites au théâtre (dans les *Euménides* d'Eschyle) qui firent avorter les femmes et se glacer d'horreur les enfants" — "Les Tragiques grecs recherchèrent l'extraordinaire et le merveilleux des malheurs et des passions, à peu de chose près comme le fait aujourd'hui Lord Byron" — "Malheurs et hasards horribles et singuliers, crimes atroces, caractères uniques, passions contre nature furent les sujets favoris des Tragiques

plaisir de compatir quand l'ennemi est vaincu : c'est ce que dit Leopardi à propos de César versant des larmes sur Pompée mort, dans une note -et citant Corneille- de sa tragédie de jeunesse.

Comme on peut le voir les remarques de Leopardi ne consistent nullement en une critique, même superficielle, de l'oeuvre d'Eschyle mais en quelques considérations psychologico-sociologiques sur le théâtre de celui-ci.

2) *Sophocle*. Il est mentionné aux pages 811; 2.672; 2.683; 2.789; 3.042-43; 3.460; 4.155-56; 4.459 du *Zibaldone*.

Remarques souvent stylistiques. Néanmoins la seconde, du 10 février 1823, est intéressante, comme la citation de Barthélémy à propos d'Eschyle. Dans l'*Oedipe à Colone*, en effet, Sophocle déclare que "le plus grand des malheurs est de naître, le plus grand des bonheurs, de mourir". On sait quelle fortune ce thème aura chez Leopardi qui y apporte une adhésion déchirée, d'ailleurs, car entre christianisme et matérialisme il ne sait, en tout cas à cette époque, pas trop bien encore où il en est.

Dans ce choix d'une citation, rien en tout cas qui concerne vraiment la technique théâtrale...

Zib., p. 2. 683, où Leopardi mentionne le *Philoctète* de Sophocle, indique l'existence d'une "puissance qui se joue de nos projets, et nous attend au moment du bonheur, pour nous immoler à sa cruelle jalousie." Thème connu; procès subversif fait à la divinité, Leopardi devient matérialiste; certes; mais émotivement plus que rationnellement (les deux citations sont tirées du *Voyage d'Anacharsis*).

Il y a des remarques d'ordre stylistique, comme toujours chez Leopardi. Cependant Leopardi (*Zib.*, 3.460 du 16-18 septembre 1823) note que "l'infelicità de'buoni non vien da'cattivi, né da altri vizi o colpe, ma dal fato o da circostanze, quali sono l'*Edipo re* di Sofocle, la *Sofronia* di Alfieri (et.)..."¹⁴ Autre considération générale, servant à la mise en accusation du "fato". Rien encore de vraiment propre au théâtre ici. Les autres notations sont des citations sans particulier intérêt, indiquant que les thèmes de Sophocle devaient être connus du public alors que ceux d'*Hamlet* et de *Macbeth* ne l'étaient pas. On retrouve ici sans doute la notion de "publicité" de la littérature antique chère à Leopardi. Le public antique cherchait à *communier* plus qu'à être *stimulé*; tout comme les enfants ne se rassasient jamais d'entendre répéter la même histoire et d'y frémir aux mêmes endroits. Plus proches de la fraîcheur; plus éloignés de la satiété, fille de la raison et de la corruption, à son tour engendrée par l'apparition du "vero".

3) *Euripide*. Il est mentionné aux pages 675; 811; 3043; 4011; 4156; et 4167 du *Zibaldone*, c'est-à-dire après Eschyle et avant Sophocle. La deuxième indication, du 18 mars 1821, est un peu condescendante à l'égard d'Euripide. Leopardi fait remarquer qu'il est de la nature du genre dramatique de requérir la nouveauté; c'est ainsi que "la gran fama di Sofocle non impedì che gli successe un Euripide (..). Non sarebbe così (ce besoin de

grecs." ..."*Les Perses* sont d'un Persan, parce que l'intérêt et la compassion s'y trouvent tout entiers pour les Persans" — "Cette pièce appartient à un Grec, compatriote des auteurs de ces malheurs (...) et faite pour être représentée devant les Grecs".

14 "Le malheur des bons ne vient pas des méchants, ni d'autres vices ou fautes, mais du destin ou des circonstances, comme le montrent l'*Oedipe Roi* de Sophocle, la *Vosphronie* d'Alfieri (etc)".

nouveauté) se esistessero come anticamente quelle radunanze dal popolo, dove Erodoto leggeva la sua storia, e se le poesie fossero scritte come i poemi d'Omero per esser cantati alle nazioni..." (déjà cité)¹⁵

Le théâtre, genre décadent. Leopardi le croit dans la mesure où, au théâtre, le public l'emporte sur le poète ; quand c'est le contraire qui est bon, que le public soit subjugué par le *vates* (Hérodote ou Simonide).

C'est une problématique bien connue et qu'on retrouve d'ailleurs dans les premières *Canzoni* ; avant que Leopardi ne se résigne à la seule poétique possible pour un "secol di fango" : une poésie individuelle de lamentation dans le désert. Déchéance du ton, que déplore, objectivement, Leopardi chez Euripide, par rapport à Eschyle et Sophocle. Puis ce sont les habituelles remarques stylistiques.

Cependant le 3 décembre 1825, Leopardi cite Euripide (avec Homère, Archiloque et Sophocle) pour évoquer la manifestation de la douleur qui consiste à se jeter à terre et à s'y rouler : il est certain qu'il pense à la *Sera del di di festa* et à cette lettre à Giordani où il décrit, de sa part, une telle manifestation spontanée.

Encore une fois, la lecture des tragiques grecs ne sert qu'à alimenter la réflexion du moraliste. Elle n'est en aucun cas celle d'un scénographe ou d'un critique littéraire ; tout au plus, celle, parfois ou souvent, d'un philologue.

b) La Comédie

1) *Aristophane*. Leopardi mentionne à plusieurs reprises Aristophane (*Zib*, 684; 1152; 1316; 2669-70; 3343-44; 4148; 4156; 4182; 4190; 4227).

D'habituelles remarques philologiques ou stylistiques ; mais aussi Leopardi relève, s'appuyant sur des citations d'Aristophane, que le goût sexuel peut porter vers l'ampleur des formes et que cette "inclinazione naturale" est "affatto indipendente dalla sfera del bello e del conveniente" (*Zib.*, p. 1316). Cela, naturellement, est intéressant quand on se souvient combien est attiré Leopardi par les femmes "formosissime".

Aristophane est encore appelé comme référence anthropologique, à propos de certaines coutumes antiques. L'occasion de la réflexion de Leopardi est encore le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*. Il s'agit par exemple, de ces "boucs émissaires", victimes humaines, qu'on retrouve en Grèce comme dans la Bible ; ou encore de la distinction entre le culte *privé* que peut célébrer chaque citoyen et de son opposition au culte *public* qu'exercent les prêtres officiels qui souvent sont *corrompus* (on connaît cette thématique) ; mais qui parfois aussi, par excès de zèle, remplissent des charges publiques. On connaît l'hostilité de Leopardi à l'égard de l'autorité politique des prêtres.

De même (*Zib.*, p. 3343-44) Leopardi illustre, parmi d'autres exemples, par des vocables d'Aristophane, ce qui deviendra une de ses certitudes, que le fait d'être malheureux signifie qu'on est en butte au courroux de la divinité. Les autres remarques qu'on relève dans le *Zibaldone* sont toutes d'ordre linguistique. Encore une fois il n'y a aucune attitude *critique* de la part de Leopardi.

15 "La grande renommée de Sophocle n'empêcha pas que lui succédât un Euripide (...). Il n'en serait pas ainsi si existaient comme dans l'Antiquité ces rassemblements populaires où Hérodote lisait son *Histoire*, et si les poésies étaient écrites comme les poèmes d'Omero pour être chantées à la nation" — (déjà cité).

2) *Ménandre*. Leopardi le cite aux pages 954; 988; 2674; 2734; 3487-4002; 4197; 4222 du *Zibaldone*.

Naturellement, comme nous sommes à une époque qui précède bien des découvertes papyrologiques, il cite de seconde main, et les remarques sont, une fois encore, avant tout d'ordre linguistique. Remarquons cependant des considérations sur la différence entre la Comédie ancienne et la Comédie nouvelle. Cette dernière introduit l'action et confère aux personnages une individualité. Rien là de bien original. Pour le reste, il s'agit toujours de remarques philologiques, à l'exception du passage où Leopardi dit que Ménandre ferait partie de ces auteurs "che leggendoli, massime ad alta voce, pare che chiamino il gesto, e ci vuol tutta la forza dell'assuefazione e delle regole di civiltà francese per astenersene" (*Zib.*, p. 4222).¹⁶

Comme on aura pu voir, il n'y a pas d'étude critique particulière d'aucun des grands écrivains du théâtre grec.

Auteurs latins

a) La Tragédie

Il y aurait Sénèque. Leopardi le mentionne une quinzaine de fois dans le *Zibaldone*. Une seule fois il est question des tragédies, pour dire qu'on y trouve "molte licenze" de langue. Sinon Leopardi parle de la "profonda filosofia" de Sénèque, de son style critiqué par les contemporains, de ses "hispanismes", comme l'emploi, dit-il lui-même, de "andare" au lieu de "essere". Bref rien d'intéressant du point de vue critique.

b) La Comédie

Plaute et Térence. Leopardi se réfère assez souvent à Plaute et à Térence et pas seulement dans le *Zibaldone*; dans celui-ci, pour Plaute, plus de trente mentions; de la page 10 à la page 4457; pour Térence une vingtaine; en général il parle des deux auteurs en même temps. Bien sûr on retrouve les habituelles remarques stylistiques; mais aussi des réflexions critiques. Comme dans la première de toutes (*Zib.*, p. 10-11) où Leopardi oppose la "gran serietà" de Térence et la "vivacità" des personnages de Plaute. Celui-ci atteint, grâce à l'usage du "ridicolo", le but de la comédie qui est de "distogliere dal vizio". Néanmoins il y a chez lui peu de diversité, peu de psychologie, une certaine inégalité qui fait se succéder des scènes "bellissime" et des scènes trop uniment "naturalissime", non variée selon les individus. Térence demeure "molto superiore a Plauto, per li costumi e la naturalezza, essendo penetrato più addentro nel cuore umano".¹⁷ Remarque intéressante où Leopardi se révèle: ce qui le préoccupe, c'est la connaissance du "cuore umano"; autrement dit l'analyse. Plaute est inférieur dans la mesure où il généralise ou *type*, si l'on préfère, davantage.

16 "Qui, quand on les lit, surtout à voix haute, semblent appeler le geste, et il faut toute la force de l'éducation et des règles du savoir-vivre français pour qu'on s'en abstienne".

17 "Très supérieur à Plaute, pour les mœurs et le naturel, car il a pénétré plus avant dans le cœur humain".

Leopardi oppose par ailleurs les "sali di Plauto" qui sont "sostanziosi", qui avaient "un corpo di ridicolo" aux procédés des modernes (cela commence avec les critiques d'Horace) qui n'y mettent plus que "un'ombra uno spirito un vento un soffio un fumo".

Tout cela pourrait sembler contradictoire, mais ne l'est pas ; Leopardi regrette, par système, la *substance* des plus Anciens, selon sa théorie de la corruption civilisée, obligatoirement décadente ; cependant il constate le *progrès* (objectif mais qu'il faut déplorer) de la finesse analytique qui, en caractère, accroît le malheur d'exister et empêche de vivre sans plus réfléchir (*Zib.*, p. 41, 43).

Intéressant de lire que Leopardi considère que "il secolo principale della lingua latina, non sarà quello di Cicerone, ma di Plauto o di Terenzio, come secolo più antico e primitivo, e meno influito da commercio straniero"¹⁸ (*Zib.*, p. 1057). Toujours le fameux *primitivisme* culturel (c'est de même qu'il dira préférer la langue d'Amyot au français du XVIII^e-è siècle). En tout cas Plaute et Térence sont des "comici elegantissimi" que personne n'a jamais dépassés ou égalés soit, en ce qui concerne Plaute, pour la "forza comica" (*vis comica*), soit - Térence - pour la "pura e perfetta e nativa eleganza". (Ces réflexions datent de mai 1821 ; nous sommes à l'époque de la *Telesilla*).

Leopardi compare Plaute et Térence "tanto più propri quanto meno eleganti" aux "trecentisti ignorantissimi, rispetto ai cinquecentisti (...) Dante rispetto al Petrarca e al Boccaccio" (*Zib.*, p. 1483, 84). On a maintenant bien compris que l'admiration de Leopardi est avant tout linguistique ; et *nostalgique* ; c'est celle d'une force, d'une vérité, d'une simplicité perdues, d'âge d'or, et qui ne reviendront plus. Reste le raffinement oiseux de la psychologie larmoyante, sentimentale, moderne.

Mais, en somme, ces exemples trop parfaits et lointains, ne peuvent être des modèles pour les auteurs d'un "secol di fango". Les temps ont changé ; et d'ailleurs les modernes n'accepteraient pas sur la scène les grossièretés et obscénités de Plaute, trop souvent "spurio".

Le théâtre français

a) Les Tragiques

Corneille et Racine. On sait que Corneille est cité en référence dans une note de la tragédie "puérile" *Pompeo in Egitto*. Dans le *Zibaldone* il est mentionné trois fois : p.9, 804 et 2910. Leopardi rapporte que Corneille est "sublime"; mais c'est en critiquant "l'affettazione" et l'exagération du langage des Français. Il constate qu'après Corneille il y a eu Racine et Voltaire après Racine ; pour s'étonner car, semble-t-il, après un très grand auteur dans un genre quelconque (le théâtre également) on ne peut que faire moins bien (c'est toujours cette idée de la décadence irrémédiable, du péché originel laïcisé).

Enfin Leopardi constate que parmi les auteurs français du "secolo di Luigi", on considère encore que Corneille est parmi ceux qui "scrissero bene". Ce qui n'est pas dire grand'chose dans la mesure où "la lingua francese, non solamente non ha linguaggio, ma neppur quasi stile poetico veramente" (*Zib.*, p.2910). Comme quoi, on peut être génial et

18 "Le siècle principal de la langue latine ne sera pas celui de Cicéron, mais de Plaute ou de Térence, en tant que siècle plus antique et primitif, et moins influencé par le commerce des étrangers".

dire bien des sottises. En tout cas aucune prise en considération critique de la richesse dramatique de Corneille.

Quant à Racine, il est mentionné aux pages 9; 78; 375; 804; 2906 du *Zibaldone*. L'observation à la page 78 est intéressante : "(...) non condanno punto, anzi lodo (...) Racine, che avendo scelto soggetti antichi (che colla loro natura non erano incompatibili coi sentimenti moderni, e d'altronde erano per la loro bellezza, tragicità, forza, ec. preferibili ad altri soggetti de'giorni più bassi) gli ha trattati alla moderna. La sensibilità era negli antichi in potenza, ma non in atto come in noi..."¹⁹

Texte très éclairant. On y retrouve tout l'intérêt de Leopardi pour l'émotivité, pour la "sensibilité" comme il dit ; sa nostalgie pour l'antiquité ; son mépris pour les "giorni più bassi" (toujours le "secol di fango") ; enfin une intuition intéressante concernant l'usage heureux qu'encore de nos jours on fait, particulièrement au théâtre, des impérissables mythes de l'Antiquité.

Racine échappe un peu (*Zib.*, p.375) aux défauts de style inhérents à la langue et aux auteurs français ; il a "non dico austerità, neanche gravità né verecondia (pregi ignoti ai francesi) ma pur tanta posatezza e castigatessa di stile quanta è indispensabile alla prosa."²⁰ De toute façon cela ne concerne pas le théâtre racinien qui est en vers. Mais l'on sait que, pour Leopardi, la langue française est la moins poétique du monde.

Une dernière remarque concernant Racine fait état du peu d'"effet" qu'a le chœur, introduit à l'imitation des Anciens, dans *Esther*. Voltaire, souvent mentionné, ne l'est pas pour son théâtre, sinon comme auteur apparu après Corneille et Racine.

b) *Les Comiques*

De Molière Leopardi dit ceci : "Dopo Molière la Francia non ha avuto grandi comici" (*Zib.*, p.804). Il remarque encore, comme preuve "della somma facoltà e fecondità della lingua greca" que souvent, comme dans *Le Malade imaginaire*, Molière, après bien d'autres, emprunte au grec les noms de ses personnages.

C'est peu pour le seul "grand comique" français.

Molière n'ayant pas eu donc de successeurs, Leopardi ne s'occupe plus d'aucun comique français. Une allusion aux romans de Marivaux—(*Zib.*, p.1084). Aucune mention de Beaumarchais.

Le théâtre français, et particulièrement les "classiques" dont nous avons le tort d'être si fiers, sont très vite expédiés.

19 "La langue française non seulement n'a pas de langage mais pour ainsi dire non plus de véritable style poétique" — "Je ne condamne point du tout, au contraire je loue (...) Racine, qui ayant choisi des sujets antiques (qui par leur nature n'étaient pas incompatibles avec les sentiments modernes, et par ailleurs étaient par leur beauté, caractère tragique, force, etc. préférables à d'autres sujets d'époque plus vile) les a traités de façon moderne. La sensibilité était chez les Anciens en puissance, mais non en acte comme en nous".

20 "Je ne dis pas de l'austérité, ni même de la gravité ou de la pudeur (mérites que les Français ne connaissent pas) mais cependant assez de mesure et de pureté de style pour que cela convienne à la prose".

Autres dramaturges étrangers

1) Shakespeare .

Il est mentionné huit fois dans le *Zibaldone*, de mars 1821 à février 1829. La première et la dernière entrées ne font que citer le nom de Shakespeare, comme exemple d'"eccellenza e di fama".

Leopardi, par ailleurs, oppose la langue et la littérature françaises dominées par la "ragione" à la langue et à la littérature anglaises "l(e) più liber(e) di tutt(e)", comme l'illustre en particulier Shakespeare (*Zib.*, p. 1046). Il rapporte une opinion de Voltaire, assez stupide, comme beaucoup de celles de ce grand homme, trop influencé par la mode, lorsqu'il parle de littérature : "pourquoi des scènes entières du *Pastor Fido* sont-elles sues par coeur (...) à Stocolm et à Pétersbourg? et pourquoi aucune pièce de Shakespeare n'a-t-elle pu passer la mer? C'est que le bon est recherché de toutes les nations" (*Zib.*, p. 1425). On connaît la problématique de l'introduction de Shakespeare en France, pour laquelle s'efforçait Vigny, contemporain de Leopardi. Shakespeare est qualifié de "scrittore veramente nazionale" (*Zib.*, p. 2098).

Une notation du 30 novembre 1828, datée de Recanati, est fort intéressante. On sait qu'à ce moment Leopardi considérait que sa vie était finie. Leopardi analyse la nature et l'expression de la douleur morale, à partir de son expérience personnelle, et constate que dans ces cas on "piange come a caso (...) e senza saper dire a se stesso *di che*." Or les dramaturges introduisent dans ces cas-là des "soliloques", tout en sachant bien que dans de telles situations personne ne se parle à soi-même : "E fra tali dramatici ve n'ha de'sommi (Shakespeare medesimo)." Remarque intéressante car elle explique la limite de l'intérêt pour le théâtre de Leopardi : il ne supporte pas les *conventions*, nécessaires au genre.

Bien sûr du texte des pièces de Shakespeare (forme et fond) il n'est absolument pas parlé.

2) *Calderón* et *Lope de Vega* : sont juste mentionnés dans une liste d'auteurs traduits en allemand.

3) *Camoëns* : il y est fait plusieurs fois référence ; mais pour l'épopée ; pas pour son théâtre.

4) *Goethe* . il est mentionné dans une dizaine d'endroits. Leopardi a lu *Werther* et en le lisant s'est "trovato caldissimo" (*Zib.*, p. 261). C'est que la problématique de l'amour impossible et du suicide était en plein coeur de ses méditations de l'époque (octobre 1820).

On trouve des remarques rapides sur le caractère (d'après Madame de Staël) et le style de Goethe. En fin de compte une seule allusion au théâtre : "basta appena a far impressione poetica tutta la novità che è nel *Fausto* (...)" (*Zib.*, p. 4479 - 1^{er} avril 1829).²¹

21 "C'est tout juste si toute cette nouveauté qu'on trouve dans *Faust* réussit à faire une impression poétique."

Auteurs italiens

L'indication la plus intéressante est la liste d'auteurs qui se trouve à la suite de l'ébauche d'*Erminia*.

La voici : "Théocrite - Tragédies grecques, Nini, Alfieri (*Myrrha*, *Octavie*, *Antigone*, *Mérope*, *Sophonisbe*). Bentivoglio - Marchetti-Remigio. Maffei (*Mérope*). Aminta - Caro - Alamanni - Rucellai - Baldi-Nautica."

Par ailleurs dans la Préface de *La virtù indiana*, Leopardi reconnaît une dette envers le *Serse* du Père Saverio Bettinelli. Dans la première liste de noms on s'aperçoit qu'il y a autant de noms de poètes que de dramaturges. Dans le poème d'Alamanni, *Girone il cortese*, cité à la page 60 du *Zibaldone*, Leopardi relève une "similitudine" "(...) lupo (...) e mastino che si scontrino a caso (...) e la loro sorpresa scambievolmente e timore e rabbia subita e azzuffamento". On reconnaît l'aspect guerrier de la *Telesilla* ; et d'ailleurs, par association d'idée, Leopardi évoque une scénette de Martelli, représentant "una villanella cercante funghi e corrente dove vede biancheggiare una foglia secca ec. prendendola per un fungo";²² scénette reprise telle quelle dans la *Telesilla*. C'est donc le côté pastoral qui intéresse ici. En ce qui concerne les autres noms, rien n'est vraiment important (à l'exception d'Alfieri, mais nous y reviendrons). Bentivoglio, Marchetti, Remigio, Caro, Rucellai, Baldi sont à peine mentionnés et il s'agit tout au plus de remarques de style.

Maffei a droit à l'appréciation suivante : *Mérope* est une "opera d'arte"; et sa comédie *Le cerimonie* est "piena di vero e antico ridicolo" (*Zib.*, p. 42). Grande louange, partagée seulement avec Goldoni. Alfieri a droit à une trentaine de remarques dans le *Zibaldone*. On sait que Leopardi s'attache aux auteurs en qui il se reconnaît. L'accent affectif avec lequel, dans *Angelo Mai*, il apostrophe "Vittorio mio" (seul nommé avec "Torquato") suffit à indiquer qu'il croit trouver chez Alfieri une âme parente. En effet il parle davantage du caractère d'Alfieri que de son oeuvre ; et quand il s'agit de celle-ci, ce sont, comme toujours, le plus souvent des remarques de style. Leopardi rappelle l'émotivité d'Alfieri qui "gestiva da solo" quand il était ému. Il remarque qu'il était un "spirito libero e anticonformistico", "piuttosto filosofo che poeta", "nato (selon Madame de Staël) non per scrivere, ma per fare, se la natura dei tempi suoi e nostri (n.s.) glielo avesse permesso" en conséquence il est un "vero scrittore." Enfin il est "malinconico nelle sue poesie" (Leopardi dit la même chose pour Foscolo, qu'il ne cite pas pour son théâtre, non plus que Manzoni). On aura compris que Leopardi est intéressé par toutes ces similitudes avec son propre caractère.

Sinon il parle de son "originalité" et du conseil donné dans une lettre par Calzabigi à Alfieri de s'abstenir de lire Voltaire alors qu'il écrit une tragédie sur un argument déjà traité par le Français, apportant l'exemple de Métastase qui "non volle leggere tragedie francesi" pour rester original. Autre remarque, étendue à l'ensemble des grands écrivains, la grande différence "tra la prima tragedia e le ultime"; ou le fait qu'Alfieri était un grand "lettore dei classici".

22 "(...) loup (...) et mâtin qui se rencontrent par hasard (...) leur mutuelle surprise, crainte, rage immédiate et leur affrontement" — "Une jeune villageoise à la recherche de champignons, qui court vers l'endroit où elle aperçoit la blancheur d'une feuille sèche, etc., qu'elle prend pour un champignon".

Quant au théâtre proprement dit, Leopardi rapporte une anecdote (par ouï-dire) qui s'était située à Bologne. On y représentait l'*Agamemnon* d'Alfieri et le public indigné exige le châtement d'Egiste à la fin de la tragédie. Le public ne se calme que lorsque les acteurs lui promettent que le lendemain on représentera l'*Oreste* du même Alfieri et qu'on assistera au châtement des assassins.

Cela fait penser aussitôt à ce que Leopardi écrivait à propos des horreurs du théâtre grec dont la représentation faisait "abortir le donne" !

Tout cela ne concerne pas la technique, la composition dramatiques ou la scénographie.

Ce phénomène d'intérêt d'identification avec Alfieri se reproduit pour Le Tasse. Mais avant de prendre en considération celui-ci, voyons ce que Leopardi dit de quelques auteurs auxquels il accorde moins d'attention. L'Arioste, malgré le "verde" dont il vêtail les choses, est assez mal traité ; le "lamento d'Olimpia (è) cosa ridicola e affettatissima". C'était un "sommo ingegno" mais il n'atteignait pas une "somma arte".

Métastase, rappelé, on l'a dit, pour sa volonté d'originalité et pour cette différence, propre aux grands écrivains entre la première et les dernières de ses oeuvres est surtout l'objet de cette appréciation dubitative (tant de fois évoquée) : "Unico forse degno del nome di poeta dopo il Tasso". On sait d'autre part que le *Risorgimento* est une sorte d'imitation palinodique de Métastase. Goldoni a droit à deux courtes remarques élogieuses : d'une part il conserve "ancora il ridicolo antico" (et se retrouve ainsi en compagnie de Maffei) ; ensuite Leopardi affirme : "dopo di lui l'Italia non ha avuto grandi comici."

Carlo Gozzi n'est pas mentionné. Gasparo ne l'est pas pour son théâtre. Ippolito Pindemonte est cité sept ou huit fois (plus que pour l'Arioste). Mais il s'agit de style, des *Sepolcri*, pas du théâtre. Leopardi, probablement, s'y retrouve, en mineur, en "leucolalia" plus qu'en "malinconia". De tout cela, il n'apparaît pas que l'intérêt de Leopardi pour le théâtre, même écrit, soit bien grand.

Nous terminerons avec *Le Tasse*. Voici encore un de ces héros (de l'espèce littéraire) malheureux auxquels s'identifie Leopardi. On sait qu'il a consacré un sonnet à Alfieri, en novembre 1817, après avoir lu la *Vita* autobiographique de l'auteur. Il se retrouve chez lui ; la différence c'est que la gloire d'Alfieri "un di fia detta antica" ; tandis que "Di me non suonerà l'eterna tromba : // Starommi ignoto e non avrò chi dica, // A piangere i'verrò su la tua tomba. "Sui l'intention déclarée "di visitare il sepolcro e la casa dell'Alfieri (...) e probabilmente non potrò)." On aura reconnu le souci de l'*Appressamento della morte* (1816) : "Ahi mio nome morrà (...) // E morrò come mai non fossi nato, // Nè saprà il mondo che nel mondo io m'era."²³

Leopardi n'ira pas voir la tombe d'Alfieri mais il ira sur celle du Tasse, lors de son premier séjour à Rome. Nous en avons le témoignage dans une lettre à Carlo du 20 février 1823, où nous relèverons les passages significatifs suivants : "fui a visitare il sepolcro del Tasso e ci piansi. Questo è il primo e l'unico piacere (souligné par Leopardi) che ho provato in Roma". Il s'agit du "piacere delle lagrime" ; et Leopardi commente pour son

23 "Un jour, on la dira antique" — "A mon propos la trompette de l'Eternité ne sonnera pas : // Je demeurerai inconnu et je n'aurai personne pour dire, // je viendrai pleurer sur ta tombe" — "De visiter la tombe et la maison d'Alfieri (...) mais probablement je ne le pourrai pas" — "Hélas, mon nom mourra (...) // Et je mourrai comme si je n'étais jamais né, // Et le monde ne saura pas que j'étais en ce monde".

frère : "Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura." Réflexion prémonitoire de sa propre sépulture.

Mais le contraste entre la pauvre sépulture du génie et les "superbissimi mausolei" d'inconnus jadis riches mais oubliés n'est pas sans inspirer "una trista e fremebonda consolazione", où l'on reconnaît celle que Leopardi prodiguait à la "donna fatta trucidare" comme aux Italiens de la Grande Armée morts sur les plaines glacées de Ruthénie. De toute façon on voit que dans *Le Tasse*, Leopardi reconnaît une âme fraternelle, dans le malheur et la sensibilité. Il y a, en effet, dans le *Zibaldone*, plus de 40 remarques concernant *Le Tasse*, dont beaucoup souvent longues, depuis la page 4 jusqu'à la page 4417 (simple remarque sur la "pessima ortografia" du poète), du 3 novembre 1828. Il s'agit de toute manière d'une longue fréquentation.

Que pense Leopardi de l'écrivain Tasso? Il trouve "ridicolo e affettatissimo il lamento d'Erminia" (critique partagée avec l'Arioste) ; de même le style du Tasse "dà nel debole, anzi pur nel freddo, e in quel basso che nasce da debolezza...." (*Zib.*, p.3900) .

En revanche, Leopardi approuve *Le Tasse* de parler "di se stesso"; ce qui le rend "eloquente"; et constate qu'il fut "sfortunatissimo e più infelice di Dante (pure sfortunatissimo ma forte), perchè debole e vinto dall'avversità" (*Zib.*, p.4, 255-56).

Ce sont les "sue continue sventure" qui sont la "causa della sua inferiorità rispetto a Dante, Petrarca, Ariosto."

Tasso en arrive ainsi à éprouver "il sentimento della nullità delle cose" (ce qui est dit dans *Angelo Mai*) et fait de lui un "sommo filosofo per i suoi tempi quanto alla contemplazione, (non) nella pratica" (*Zib.*, p. 4161).²⁴

Ce qu'on voulait démontrer : il n'y a pas beaucoup de théâtre dans tout cet ensemble de réflexions; mais énormément de Leopardi.

Georges BARTHOUIL
Université d'Avignon

24 "Ridicule et parfaitement affecté le lamento d'Erminia" — "il donne dans le faible, et même dans le froid, cette bassesse qui naît de la faiblesse" — "(Il fut) très infortuné et plus malheureux que Dante (lui-même très infortuné mais fort) parce que faible et vaincu par l'adversité" — "Les malheurs incessants (sont) la cause de son infériorité par rapport à Dante, Pétrarque, l'Arioste" — "(Il éprouve) le sentiment de la nullité des choses (et devient) un très grand philosophe pour son temps en ce qui concerne la réflexion (mais non) pour la pratique".

POUR UNE POETIQUE DRAMATIQUE DU SILENCE MAURICE MAETERLINCK : *PELLEAS ET MELISANDE*

"Il ne faut pas croire que la parole serve jamais de communication véritable entre les êtres" écrit Maurice Maeterlinck dans le *Trésor des humbles*, publié en 1896, recueil d'essais dont le premier se trouve consacré au "Silence"¹. Ce recueil, il le dédie à sa compagne et inspiratrice Georgette Leblanc. Au moment de la parution, l'auteur est déjà largement reconnu: pour ses poèmes et pièces de théâtre, dont *La Princesse Maleine*, *L'intruse*, *Les Aveugles*, et surtout *Pelléas et Mélisande*, publiée en 1892, que les contemporains reçoivent élogieusement, et que retiendra préférentiellement - hors même de toute intervention debussyste, et souvent au-delà du succès de l'opéra - la postérité. Signataire d'un ouvrage de référence sur Maeterlinck, Gaston Compère imagine que le recours au genre de l'essai, parallèlement à une double pratique, poétique et dramatique, correspond chez l'auteur à "un besoin plus ou moins inconscient de se répandre dans plus vaste que lui"². La nécessité d'un tel épanchement répondrait à celle d'une expression démultipliée, dans le souci, ou le mouvement, de se compléter, de se redire, de communiquer librement, selon un principe de variété, peut-être d'exhaustivité. Or, au sein de cette variété, le choix de l'esthétique théâtrale peut sembler le plus surprenant: étrangement conciliable, sinon contradictoire, avec l'éthique d'autre part avouée du "Silence". L'art du dialogue, du monologue quelquefois, en tous cas de la communication parlée, s'accorde mal en apparence à l'exigence revendiquée d'un mutisme délibéré, seul garant, lit-on dans le *Trésor*, de la transparence des coeurs, de l'échange véritable - à la lecture du *Trésor* on songe à Jean-Jacques Rousseau. La pratique théâtrale attesterait-elle, banalement, une conviction pessimiste, intérieure, relativement à l'utopie de tout échange profond? Parlerait-on pour dénoncer la vanité de la parole? Il apparaît pourtant que des messages fondamentaux "passent" à travers la dramaturgie maeterlinckienne: traverseraient-ils en dépit des mots le champ fragile de la communication humaine? L'exemple théâtral est sans doute le plus délicat; l'interrogation, en deçà de lui, pourrait s'étendre à l'ensemble de la littérature: quel statut lui accorder?

La "communication véritable entre les êtres" est évoquée, dans l'essai relatif au "Silence", comme celle des "âmes". Le terme revient souvent: "toute une destinée dépend de la qualité de ce premier silence que deux âmes vont former"³, "les âmes se pèsent dans le silence comme l'or et l'argent se pèsent dans l'eau pure"⁴, "ce silence-là est le silence

1 M. Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, éd. Labor, Bruxelles, 1986, p.16.

2 G. Compère, *Maeterlinck*, éd. la Manufacture, Lyon, 1991, p. 96.

3 M. Maeterlinck, *op. cit.*, p.20.

4 *Ibid.*, p.22.

essentiel et le refuge inviolable de nos âmes"⁵, "dès que les lèvres dorment, les âmes se réveillent"⁶, etc... Le principe révéral, dispensateur de l'essence propre des êtres, exige l'abolition de toute instance trop existentielle de parole. Si l'essai est dédié à la compagne de vie, c'est qu'elle l'aurait inspiré, littéralement et par sa conduite: l'entente mutuelle se fonderait sur le respect d'un silence partagé. Le témoignage de Jules Huret, dans son *Enquête sur l'évolution littéraire*, est précieux, qui rapporte une difficulté notable à "faire fondre un peu (le) mutisme blond"⁷ de celui qu'il est venu interroger précisément sur nombre de propos, en particulier sur les insolites répliques de *La Princesse Maleine*, qu'un article retentissant d'Octave Mirbeau, paru dans le *Figaro littéraire* du 24 août 1890, avait jugées supérieures à celles de Shakespeare. Tenté d'abord d'attribuer cette réserve à la crainte de l'interview, le critique avait fini par conclure: "il n'y a là ni parti-pris, ni pose": "il ne parle pas...très simplement, comme d'autres parlent"⁸. Maeterlinck apparaît, sinon par volonté - "absence de parti-pris", analyse Jules Huret, du moins par nature économe de mots: "très simplement", il évite le discours. La lecture du *Trésor* laisse envisager la fidélité complémentaire à une conception assez fusionnelle des rencontres, qui, pour avoir lieu, esquivent intuitivement ou intelligemment les échanges discrets. Un déjeuner commun, une promenade en ville, à travers le "silence" des rues⁹, instaurent une communication plus efficace qu'une conversation prématurée: il faut le temps que les corps se situent, que la confiance et la connaissance s'installent. Le houblon une fois versé, un échange cordial parvient à se nouer: "l'apparente placidité de notre interlocuteur s'était échauffée à la discussion", note Huret¹⁰. Catalyseur occasionnel, Duc-Quercy, grand organisateur politique, s'était joint aux deux parties pour lancer un débat sur la notion d'"engagement". Là, Maeterlinck s'anime. C'est qu'il s'agit de valeurs qui lui tiennent à cœur. Il s'oppose à Duc-Quercy pour dévoiler enfin, de vive voix, ses repères littéraires. Peu à peu, Jules Huret obtiendra des révélations de taille, notamment celles qui concernent quelques principes de création personnelle, relatives au rapport entretenu de l'auteur à ses personnages: "mon devoir est (...) de me taire, d'écouter ces messagers d'une vie que je ne comprends pas encore, et de m'incliner humblement devant eux"¹¹. D'allure première légèrement mystique, ces propos rappellent des éléments du romantisme allemand, comme ils s'accordent à des voix plus modernes: celle de Philippe Jaccottet, disant le poète dans son rôle de veilleur, attentif aux manifestations qui, en lui et hors de lui (la vision maeterlinckienne est sans doute plus totalement "intérieure"), nouent, à l'abri d'une maîtrise auctoriale coercitive, l'acte porteur de l'écriture.

A l'écoute de l'invisible il est donné d'entendre l'inouï. Le travail d'expression vient après le modeste retrait, qui n'en est pas moins une tension, une maintenance exigeante: de l'intensité de l'écoute dépendra la qualité de la parole, fruit espéré, fruit précieux du silence. Conçus dans le silence, les propos opportuns mériteront une seconde audience: répercussion élaborée de l'audition première, passage par l'éthique, l'esthétique.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 19.

7 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Thot, Vanves, 1982, p. 118.

8 *Ibid.*, p. 118.

9 *Ibid.*, p. 119.

10 *Ibid.*, p. 122.

11 *Ibid.*, p. 125.

Car Maeterlinck prend soin de préciser: toutes les voix ne sont pas également inutiles, tous les mots pas également condamnables, et la littérature, mise en forme d'un donné accueilli avec recueillement, se charge sans doute de sauvegarder le message essentiel. Il s'agit seulement, comme on sait écouter, de savoir "rendre", et pour cela de savoir distinguer, dans l'effort d'écoute comme dans le travail d'écriture, le dialogue nécessaire et le dialogue secondaire: "à côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu"¹². Or l'apparence ne doit pas laisser dupe: c'est au sein du dialogue manifestement subalterne - parce qu'il ne livre qu'un mince apport sémantique direct, ne semblant exister qu'au nom d'une valeur poétique, grammaire, "décorative", que réside la révélation, "dans les paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente"¹³. L'aspect "inerte" de ce second discours atteste paradoxalement sa vertu profonde: d'autant plus vrai que chargé de beauté, délesté d'un poids d'information vulgaire. Ainsi, Maeterlinck de façon cohérente avoue tout ensemble le respect du "Silence" et la pratique, diverse, de l'éloquence. Réservé dans la vie, il s'anime pour défendre la littérature qu'il aime, qui le retient (il donnera des conférences), pour la faire connaître (il traduira Novalis), pour commenter l'origine de ses propres textes. Son souci sera de ne jamais abandonner une modalité "poétique" d'expression, même dans l'usage du genre plus naturellement prosaïque de l'essai: le *Trésor* abonde de formules, se complait à des répétitions musicales - variations sur un même thème, broderies de réminiscences (Ruysbroeck, Novalis, Schopenhauer, et d'après ses *Souvenirs*, Georgette Leblanc elle-même...), palimpseste élégant. Quant aux poèmes - les *Serres chaudes*, publiées en 1889 - ils susciteront l'enchantement de Mallarmé, de maintes amitiés symbolistes s'inclinant devant une réussite possiblement exemplaire. Pour le registre dramatique enfin, le plus incompatible, apparemment, avec l'effacement désiré d'une rhétorique utilitaire, nous constatons une innovation radicale en regard des tendances cultivées par la majorité du public et des auteurs de l'époque: la réception, ou la réutilisation d'une tradition classique déférente envers les priorités de l'action, une dynamique consécutive du spectaculaire, comme l'appréciation d'autres pièces à "rebondissements", joyeux boulevards dont la fin du siècle est friande. Point de tout cela chez Maeterlinck. Dans son activité de dramaturge, il réfute les mots appartenant au registre des actes - "la violence de l'anecdote, (...), le même genre d'actes qui réjouissaient des barbares"¹⁴, au bénéfice de paroles exhalant une sorte de poésie pure: "les paroles qui sont conformes à une vérité plus profonde et incomparablement plus voisine de l'âme invisible qui soutient le poème"¹⁵.

Evoquant son art dramatique, l'écrivain n'emploie pas par hasard le substantif "poème". Instance d'un penchant premier et préoccupation constante, convoquant les ressources conjointes des images et de la musique, pour ce grand amateur de peinture à l'oreille naturellement musicale, la poésie ouvre un champ syncrétique, chance d'une puisée quasi-originelle. Confidence significative à Jules Huret, qui promet, souriant, de s'en souvenir, *La Princesse Maleine*, oeuvre théâtrale initiale, succès d'emblée, serait le résultat

12 M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 107.

13 *Ibid.*, p. 107.

14 *Ibid.*, p. 103.

15 *Ibid.*, p. 107.

de "vers libres mis typographiquement en prose" ¹⁶. Humour cordial de Maeterlinck, qui n'en marque pas moins une revendication fondamentale.

Pourquoi cette insistance, au fil d'un monologue à dessein parcimonieux? La poésie, chant sélectif, écarté du discours trivial, s'unirait en l'occurrence à la tentative dramatique pour la "centrer", autour de l'essentiel, c'est-à-dire autour d'un noyau aimanté de silence, gardien du mystère fondateur des origines et des fins: inspirateur d'un dialogue d'amour et de mort, qui n'aboutit que pour proposer, en un laconisme parfait, la relance du cycle des recherches (au moment où Mélisande expire, et au sujet de sa fille bien vivante: "c'est le tour de la pauvre petite", V, 2), le prolongement de la quête, la redite, toujours mélodieuse, de l'énigme vitale. "L'écriture n'est-elle pas du silence qui parle?", écrit judicieusement Gaston Compère, déjà cité (2). La poésie dramatisée offrirait un équivalent du "silence actif" élogieusement désigné par Maeterlinck dans le *Trésor*, en ce qu'elle porterait à l'expression ce qui ne se dit pas, ni dans le répertoire théâtral souvent, ni dans la vie pratique, ce qui s'économise, la vertu esthétique, rare, du quotidien, l'audace métaphorique, l'effort d'une vision transfiguratrice - du monde à redécouvrir, dans la simplicité d'un regard dénué d'intentions trop factuelles, contemplatif d'abord.

L'exemple de *Pelléas et Mélisande* illustre l'alliance désirée du théâtre et de la poésie. Engendrés dans le silence, les personnages observent à leur tour la loi qui leur permet de naître; une éloquence minimale s'y charge des propos qui guident l'action: sans elle, l'art dramatique se départirait trop brutalement de sa vocation narrative. Une concession est faite, habilement, qui tisse l'intrigue en détournant le spectateur de la saisie systématique de péripéties enchaînées: fréquemment déçu par des messages différés, des reprises "tournant à vide", il se laisse gagner par la tentation de l'écoute pure, renonçant à l'obtention d'informations improbables, face à ces personnages qui oublient de donner suite à leurs mutuelles questions, qui ont perdu la mémoire ou la puissance de satisfaire qui veut savoir ce qu'ils vont faire, ce qu'ils ressentent, ou même qui ils sont. Envoûtés par une sorte d'obsession du "rien" (Claude Debussy cristallisait son attention sur ce "rien" dont Mélisande était faite), ils déposent toute insistance vaine, et suivent, désarmés, le déroulement de répliques les préparant à "autre chose": un dévoilement de nature non "actantielle", l'abord mystérieux de quelque évidence éventuellement "indiscrète". Leur intuition, leur imagination poétique, leur capacité à vivre la fascination sont plutôt conviées. Debussy trouvera ainsi, en goûtant l'oeuvre, la possibilité d'une complémentarité personnelle, d'une interprétation que ne bride aucune imposition de faits sans appel, l'opportunité créatrice enfin de "greffer" son rêve sur celui d'un créateur "disant les choses à demi" ¹⁷.

Les valeurs factuelles, présentes pourtant, se trouvent singulièrement édulcorées, estompées par l'emploi d'une rhétorique de l'euphémisme et de la métaphore, découragées, quant à leurs effets proprement dynamiques, par leur évocation réitérée qui privilégie la symbolique, au détriment de la "surprise". Les héros doivent mourir; l'assassinat, par le mari jaloux, du couple des amants ne constitue pourtant pas l'essentiel ressort dramatique. L'intérêt est ailleurs que dans l'issue violente d'un adultère soupçonné. Lorsque Golaud,

16 Jules Huret, *op.cit.*, p. 127.

17 C. Debussy, propos notés par M. Emmanuel, *Avant-scène Opéra, Pelléas et Mélisande*, 1992, p. 20.

sentant monter en lui la nécessité de tuer, lâche une phrase annonciatrice, il indique qu'il n'agira que "parce que c'est l'usage" (IV, 2). Propos sibyllin, entachant d'une possible dérision la "tradition" du meurtre. La disparition des héros est d'autre part si souvent pressentie que le pathétique prime sur le paradigme de la révélation purement dramatique. "Ancienne" tragédie, la pièce se dispense ainsi de coup de théâtre; l'universel malheur humain ne loge pas dans la lame de l'épée avec laquelle Golaud s'élance, à l'acte quatre, du moins pas uniquement. La mort rôde partout, "Allemonde" est en péril, le spectateur averti d'un danger extensif. L'ami de Pelléas se meurt, son père étant en outre peut-être "plus malade que lui" (1,3). Dans une grotte du royaume, Mélisande découvre trois pauvres endormis, vaincus par la famine (11,3). Le patriarche Arkël suggère son personnel déclin; frôlé par "l'haléine de la mort" (IV,2), il ne pourra qu'à tort envisager une conjuration quelconque, par la présence rafraîchissante de Mélisande: la jeune femme aussi est menacée. Elle énonce elle-même qu'elle va mourir "si on la laisse ici" (11,2). Des avertissements métaphoriques lui désignent un sort funeste: "petite-mère, vous allez partir", gémit Yniold, fils de Golaud et demi-frère de Pelléas. Quant à ce dernier, il reçoit de son père la description de son visage, "grave et amical", comme l'ont "ceux qui ne vivront pas longtemps" (IV,1). Il répète lui-même qu'il est prêt à "partir" (particulièrement, avant son agonie: IV,4), leitmotiv d'un mystérieux voyage qui ne saurait tromper le spectateur. Lorsque Golaud interviendra définitivement pour sceller des adieux sanglants, public et personnages auront déjà réagi.

Ce procédé, somme toute banal, d'annonce du dénouement, sert ici la défaite, relative, de l'action. Et, contrairement à ce qu'a retenu quelquefois la critique du premier théâtre de Maeterlinck, et Maeterlinck lui-même, presque porté à la culpabilité par l'écho renvoyé d'un univers trop noir, où la mort serait seule et inexplicablement omnipotente (ce qui l'incita par la suite à conduire une réflexion - dans le recueil intitulé *La Sagesse et la Destinée* - sur les pouvoirs de la "destinée", forgée possiblement par l'homme contre les maléfices du "destin", et à rédiger d'autres pièces où les héros apparaissent plus volontaires, plus libres de leurs prétentions au bonheur), on pourrait, dégagé des évidences dramatiques cadavéreuses, envisager *Pelléas et Mélisande* comme une vaste confidence poétique sur l'extrême beauté des naissances de l'amour, élire, entre tous, les propos épiphoniques de la déclaration finale, considérer le silence qui suivra comme l'apposition des scellés qui joignent absolument les êtres séparés dans la vie, accédant, après des silences obligés ou respectés, à l'évidence exceptionnelle d'une communication définitive. Postuler donc une fin heureuse, ou maintenir l'indécidable, en vertu d'un flou symboliste, des puissances nombreuses de la "suggestion". La force du message, dans son indétermination même, nous atteint, en tout cas, en plein cœur, comme elle touche les personnages, saisis, après une grande latence, par l'intensité de leur ultime échange.

"Tu ne sais pas pourquoi il faut que je m'éloigne... Je t'aime", livre, peu avant d'en mourir, Pelléas. Lucide, aussitôt captivée, Mélisande noue le fil des aveux: "Je t'aime aussi" (IV,4). Anamnèse d'une vérité confondante, que le couple découvre presque en la proférant. Auparavant, entre eux, ellipses, dérobades: les âmes s'approchent mieux de ne pas converser; le silence, "soleil de l'amour", "mûrit les fruits de l'âme", écrivait Maeterlinck

dans son premier essai ¹⁸. Lors de la rencontre scénique des futurs amants, et après "un silence", didascalie significative, la mère de Pelléas s'enquiert: "Personne ne parle plus?... Vous n'avez plus rien à vous dire?" (I,4). Pelléas annonce "seulement" qu'il part, information que Mélisande (non encore suffisamment éduquée aux déchiffrements symboliques) ne saisit pas. Et plus tard: "Que vous a-t-il dit?", interroge Pelléas au sujet de Golaud (II,1). "Je ne me rappelle plus", rétorque Mélisande qui sans doute dit vrai, à moins qu'elle ne désigne promptement, par cet aveu, l'insignifiance que revêtent pour elle les discours de Golaud, insignifiance que, plus loin encore, elle voudrait communiquer à Pelléas, lui disant donc par là, et peut-être à l'insu d'elle-même, quelque chose déjà de son amour. Les échanges sont indirects, ou plutôt, transposés. Leur futilité distraite, la rêverie qu'ils orientent, font signe vers le cœur de l'intrigue, sans apparemment pourtant la concerner. Les esquives sont éloquentes. La typographie abondamment dispense les points de suspension, accentue le non-dit: "Oh, l'eau est claire..." "Comme on est seul ici... On n'entend rien ..."; "y a toujours un silence extraordinaire... On entendrait dormir l'eau ..." (II,1, de Mélisande à Pelléas). Les développements prolongent musicalement une succession de "blancs" sémantiques, tissent une broderie verbale, inutile à l'action immédiate, poésie pure faite de rimes, de métaphores, soutenue de rythmes, d'échos mélodieux. "Comme un oiseau qui n'est pas d'ici", suivant le commentaire de Pelléas (III,2), Mélisande égrène une des *Quinze chansons* ailleurs présentées par Maeterlinck, ici soupieusement incorporée au régime dramatique. Il y est question d'aveuglement, d'espoir, d'attente, de sainteté, de royauté et de lumières éteintes. Des "soeurs" y enchaînent des couplets rimés, que Mélisande entonne comme elle raconterait son histoire. Pelléas charmé mime à son tour la pratique poétique et musicale. "Qui est là?", demande Mélisande. "Moi, et moi, et moi!", repart le jeune homme, qui se met à parler d'étoiles, de lumière, à jouer sur les mots comme avec des refrains: "Oh! Mélisande! ...oh!, tu es belle! ... tu es belle ainsi! ... penche-toi! penche-toi! ...laisse-moi venir plus près de toi...". Et, plus loin: "donne-moi du moins ta main" (...) donne-moi ta main, ta petite main sur mes lèvres...(.) Donne, donne...(.) donne-moi ta main d'abord; d'abord ta main... Mes lèvres ne peuvent pas atteindre ta main..." Sur le mode poétique, Pelléas confie déjà beaucoup de choses, "blasonne" le corps de Mélisande, formule par ses redites une sorte d'obsession lyrique. L'aveu d'amour est tout proche. Quant à Mélisande, elle demeure plus laconique: "Laisse-moi, laisse-moi...", "Pelléas! Pelléas!...", Mais elle évoque "une rose dans les ténèbres", l'envol perdu de ses colombes, et surtout, provocation involontaire, et plus engageante qu'une déclaration, laisse échapper sa chevelure dénouée, qui "inonde Pelléas". "Un millier" de "baisers" montent alors "le long des mille mailles d'or" de ces cheveux que l'amant enivré compare à "des oiseaux d'or", ou élève à la métaphore des "flammes", qui le protègent et l'aiment, "mille fois mieux" que Mélisande, que la jeune femme muette encore, et pourtant là déjà si élocuente. La scène finale des aveux est préparée lyriquement, suggérée par les images révélatrices de cette scène "de la tour" (Pelléas est entré par "le chemin de ronde"). Indirectement, "autrement", la parole essentielle s'est elle aussi frayé un chemin, détour nécessaire à son émergence authentique et définitive: l'amour exprime et partage, après les silences favorables à la connaissance heureuse, célébré avec fougue avant l'autre silence, celui de la mort, qui scelle peut-être l'union absolue, ou du moins confère un

18 M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 20.

statut exceptionnel à l'accord échangé, pour un instant d'éphémère et d'autant plus précieuse beauté, entre les jeunes gens touchés par les faveurs d'une "grâce" poétiquement obtenue.

Considérée comme une des rares réussites théâtrales du symbolisme, *Pelléas et Mélisande* joue sur les sens, use de la sensibilité, de l'intuition, du "charme", pour faire jaillir "le" ou "les" sens. La charge sémantique, très forte, touche l'ordre des expressions les plus délicates qui soient: comme le voulait Maeterlinck, celles qui s'apparentent aux discours sur la mort, sur l'amour, émanations inéluctables d'un quotidien plein de mystère - d'où le titre de son recueil d'essais: "le trésor des humbles", et, à l'intérieur, ceux-ci: "le tragique quotidien", "le silence".

"Fond de notre vie sous-entendue", le silence chante à travers *Pelléas et Mélisande*, pose de significatifs points d'orgue, réfute l'évocation, jugée par Maeterlinck inadaptée, souvent invraisemblable, de la traditionnelle "action" dramatique. L'"entente préalable", déterminée par le dramaturge comme le fait, en quelque sorte "préthéâtral", d'un destin "invisible", puissance hostile au bonheur humain (dans la mouvance pessimiste de la métaphysique schopenhauerienne, alors en vogue et bien connue de Maeterlinck) s'y convertirait presque grâce à lui en chance octroyée aux personnages de vivre, dans les blancs offerts par l'ondoyant propos dramatique, l'espace d'un amour tu, puis lumineusement révélé, le temps que l'action "se treme", le temps qu'ils en acceptent aussi l'irréversible issue: la terrible contrainte, mesurée, à la faveur d'une durée étirée, par des consciences plus ou moins endormies - s'attardant, musiciennes, dans une songerie qui les préserve sans doute des aiguillons trop vifs de la souffrance morale (et nous livre aussi l'avantage de circonvolutions poétiques, préférées à de trop brutales plaintes), se retourne, lors de l'éveil final, en liberté reconnue. Le temps de la mort venu, on partage dans l'exaltation le temps de l'amour - mûri par toute une durée dilatoire - amour porté et renforcé par les pressentiments de la mort, construit avec et contre eux, dans l'apparente désinvolture d'un abandon au Destin, dans l'espoir secrètement cultivé (par l'âme fragile, mais vigile) de la promesse des "fruits". Maeterlinck évoque les "humbles", les "fruits" de l'âme, et par là il pourrait rejoindre le propos rilkéen du *Livre de la Pauvreté et de la Mort*: modestie face au sort, poésie de la vie généreuse en amour, offertoire à la mort, apprivoisée, reconnue, presque consentie comme un choix.

On pourrait invoquer aussi le dénouement d'*Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam, grande admiration de Maeterlinck, ou les perspectives de la "nuit transfigurée" ("verklärt") dans les *Hymnes* de Novalis, familiers de Maeterlinck. Après s'être "dit" leur amour, les héros quasiment délibérément disparaissent l'un pour l'autre, ou succombent pour s'unir, qui sait, dans un au-delà plus probable, chez Maeterlinck, de n'être pas mentionné. Pelléas et Mélisande, percevant la présence funèbre de Golaud, renoncent à fuir, préférant l'occasion d'une étreinte enchantée par l'approche de la mort: "Il nous tuera!", s'exclame Pelléas; "Tant mieux! tant mieux! tant mieux!", rétorque, sur un mode encore chanteur, Mélisande (IV,4). "Donne! donne! ...", dit Pelléas; "Toute! toute! toute!..." lui répond la jeune femme, ultime réplique, on ne peut plus lyrique, on ne peut plus explicite, pour finir.

Essentielle autant qu'existentielle, poétique pour être pratiquée, préservée des scories des communications "ordinaires", l'union de Pelléas et Mélisande trouve son point d'ancrage dans l'écriture, acte paradoxal de Maeterlinck qui affirmait que "la vie véritable, et la seule qui laisse quelques traces, n'est faite que de silences" (1). Marcel Proust, un des plus subtils lecteurs du poète belge, lui aurait répondu que la vraie vie, la seule réellement

vécue — et qui laisse quelques traces—, "c'est la littérature". L'appréciation d'une des pièces les plus célèbres de Maeterlinck tendrait à prouver que l'équivalence peut se poser, qui accorde littérairement la vie et l'écriture, le silence et la parole, l'éthique et l'esthétique, l'essentiel et l'existentiel, et légitime, en l'occurrence, et en dépit d'un dénouement "dramatiquement" malheureux, par l'union réalisée du théâtre et de la poésie, la providentielle, l'éternelle conjonction titulaire, exprimée suivant le laconisme musicalement suggestif de "Pelléas et Mélisande".

Marie-Françoise HAMARD
Université d'Avignon

THEATRE ET PARADOXE: L'ARGUMENT DE DIDEROT

Dans une lettre à Grimm du 14 novembre 1769, Diderot parle du *Paradoxe sur le Comédien* en ces termes: "C'est un beau paradoxe. Je prétends que c'est la sensibilité qui fait les comédiens médiocres; l'extrême sensibilité les comédiens bornés; le sang froid et la tête, les comédiens sublimes". Et de fait le *Paradoxe* est tout le contraire d'une opinion, c'est bien un paradoxe, au sens étymologique du terme, $\pi\alpha\rho\alpha\text{-}\delta\omicron\chi\omicron\varsigma$, "contraire à l'opinion commune". D'où sans doute le terme de "pamphlet" qu'utilise Diderot à propos de son ouvrage en écrivant de Hollande à Madame d'Epinay en 1773. C'est un vrai paradoxe, comme l'entend l'*Encyclopédie*: "... une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux opinions reçues, et qui, néanmoins, est vraie au fond ..." Assurément Diderot est coutumier du fait. Ainsi a-t-on pu dire de sa pensée qu'elle était "fulgurante, mais trop souvent paradoxale"¹. Et c'est ce qui apparaît avec le plus de force dans le *Paradoxe sur le Comédien* où le paradoxe se formule de la manière suivante: "les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles". Voilà le paradoxe: le véritable comédien, et même le véritable artiste en général, c'est-à-dire l'homme du cœur et de la sensibilité par excellence (par opposition au philosophe par exemple, homme de l'esprit et de l'entendement), n'est pas un être sensible. Comment comprendre que le représentant de la sensibilité n'ait pas de sensibilité?

Il semble en fait que le paradoxe se comprenne par opposition à l'opinion habituelle qui nous fait commettre une erreur de jugement: erreur qui consiste à croire que "les signes extérieurs du sentiment" que le comédien parvient à transcrire proviennent d'un "sentiment actuel" alors qu'ils sont en réalité le fait du "sang froid". Le comédien s'éloigne en fait de l'émotion et de l'émotivité propres à la sensibilité car il se sert, le plus consciemment du monde, de ses propres émotions pour construire l'émotion de son personnage. Juvot ne disait pas autre chose en affirmant que "l'acteur ne serait que médiocre si sa sensibilité ne lui permettait que d'éprouver, de s'approprier les sentiments de son personnage", mais il confondait sensibilité et intelligence. De même les plus grands acteurs se montrent des adversaires farouches de la doctrine du *Paradoxe*: Sarah Bernhardt, Ludmilla Pitoëff, Pierre Brasseur... Et pourtant tous conviennent de la nécessité de ce que Barrault a appelé le "contrôle". Le comédien est en réalité un être paradoxal car il est double. Ainsi, comme le dit Got: "en même temps que l'acteur exécute et éprouve, une sorte d'être de raison doit rester vigilant, à côté, arbitre suprême"². C'est ce que pense Dullin pour qui le comédien est bien sensible, mais n'est un bon comédien que parce qu'il

1 Raymond Laubreaux, "Diderot et le théâtre", GF.

2 Rapporté par Y. Belaval, in *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Biblio. des Idées, Gall., 1950.

sait diriger sa sensibilité. On pense à ce conseil de Brecht: "se méfier de ceux qui voudraient bannir, d'une manière ou d'une autre, de la sphère du travail artistique, cette raison qu'ils décrivent comme (...) un adversaire acharné du sentiment qui, lui, constituerait le domaine exclusif de l'art".

Si l'on approfondit le *Paradoxe*, on s'aperçoit bientôt du détail de l'argumentation de Diderot. Sa thèse est claire: le bon comédien est insensible et possède un jugement sûr. C'est son insensibilité qui fait sa supériorité, car la froide observation est un plus sûr garant de la vérité que la sensibilité de l'homme qui retrouve son moi en tout. La tâche du comédien est, comme le montre Belaval dans son analyse du *Paradoxe*, "d'interpréter, de deviner, de compléter son texte -de montrer qu'il est un créateur". A la passivité de la sensibilité doit donc se substituer l'activité de l'intelligence. D'où l'intervention du premier interlocuteur au début du texte, en parlant du comédien: "Moi, je lui veux beaucoup de jugement. Il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille. J'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité". Il est clair qu'il s'agit de remplacer la sensibilité par le jugement et la pénétration. En effet alors que celle-ci éclaircit la perspective sur les choses, celle-là y jette la confusion. L'art du comédien, qui est celui de l'imitation, se détache donc de toute ignorance ou passion mais vise la vérité du modèle. Certes l'insensibilité n'est pas la garante de la faculté d'imiter mais du moins permet-elle l'impartialité de l'observateur qui tend à imiter.

Un autre argument consiste à dire que si le comédien était sensible, il jouerait de manière inégale, il serait incapable de progresser. Ainsi la Dumesnil, qui "joue d'âme", est capable d'instants sublimes mais son jeu est "journalier", non composé, tandis que le comédien qui joue "de réflexion" compose son jeu qui, de ce fait, est répétable: or, pas de répétition, pas de progrès. L'une est inspirée par moments, l'autre imite régulièrement et toujours mieux. A l'ordre imposé par l'observation s'oppose le désordre qui résulte de la sensibilité.

Pourtant Diderot ne nie pas la part du sentiment chez le comédien. Ainsi le premier jet, sorte d'esquisse, d'ébauche, est l'effet de l'enthousiasme. Mais il est indispensable. Le comédien doit précisément le juger froidement pour en discerner les manques. C'est dire que les traits caractéristiques du jeu proviennent de l'inspiration, sont émouvants. Ainsi Diderot peut-il dire que le comédien "lute" et "halète" "dans le tourment" du sentiment. Comment alors peut-il affirmer sans contradiction qu'il est insensible ? C'est que le jugement qui porte sur l'enthousiasme inspiré procède d'une observation qui résulte d'une sensibilité très particulière. Ce n'est pas la sensibilité qui met l'homme hors de lui, c'est la sensibilité qui est tact, instinct, goût, finesse. Le premier type de sensibilité ne vaut rien. Ainsi les femmes, qui sont plus "sensibles", n'en sont pas moins plus faibles dans l'art d'imiter. Par exemple la Dumesnil croit sentir mais se donne en fait une sensibilité d'"entrailles" qui n'a rien à voir avec la mobilité naturelle de l'émotion sincère.

C'est ce qui apparaît clairement si nous procédons à la comparaison de la sensibilité feinte et de la sensibilité sincère. On peut en effet parler de sensibilité feintes dans la mesure

où le comédien ne nous propose que l'apparence de la sensibilité en imitant la sensibilité réelle. Tout d'abord la sensibilité feinte s'oppose à la sensibilité réelle car, le comédien se répétant, il fait intervenir dans son jeu la mémoire et l'habitude, c'est-à-dire le contraire du naturel, du spontané. Ainsi sa sensibilité ne ressemble à celle qui existe dans la vie ni avant, ni pendant, ni après l'expression. Avant l'expression parce qu'il prépare et prévoit alors que notre sensibilité est imprévisible. De plus il intègre son jeu dans son système de déclamation, alors que nous faisons fi de toute "décence". Pendant l'expression parce que, alors que l'émotion nous traverse totalement, le comédien n'affronte nullement l'effet de surprise qui met en branle la véritable émotion. Sans compter que l'émotion réelle ne saurait se transcrire en vers. Enfin après l'expression, dans la mesure où le comédien n'éprouve alors "ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme", alors que pour nous il n'en va pas de même. Ensuite la feinte sensibilité du comédien a un but: celui de produire "le plus grand effet possible", ce qui est étranger à la sensibilité réelle. Enfin l'émotion vraie nous bouleverse; instinctive, elle ne dirige pas nos "entrailles", elle est dirigée par elles: la tête se perd, au lieu que dans le cas de l'émotion feinte l'intelligence calcule ce qu'il "convient" de faire.

De plus, si la sensibilité du comédien était naturelle, elle ignorerait la décence et ne serait pas belle: une femme véritablement en proie au malheur est défigurée par les larmes. Au lieu que le véritable comédien, celui qui feint, tente, par la maîtrise de sa nature, de ce désordre de la sensibilité, de se conformer à un modèle idéal. Le bon comédien se détache de la sensibilité vraie, qu'il "décompose" alors qu'il doit se "composer".

Mais dans la mesure où il s'agit pour le comédien de contraindre la spontanéité de sa sensibilité, de passer des entrailles à la tête, ne risque-t-il pas, par l'effet du cerveau sur le diaphragme, de créer "une sorte de mobilité d'entrailles acquise ou factice"? Ce serait en fait s'arrêter à une émotion vraisemblable que ressent le comédien sans pour autant sentir l'émotion réelle. De plus, c'est le cantonner dans la transcription de son caractère et le rendre incapable de jouer tous les rôles.

Ce qui prouve l'insensibilité du comédien, c'est encore ses *a parte*. Comment peut-il être sensible au malheur ou aux sentiments de ses personnages dans ces conditions? En fait c'est là plutôt la preuve de son talent. Dans la vie réelle, ceux qui jouent la comédie ne sont-ils pas aussi les plus capables de duper, parce que les moins capables de ressentir? Une émotion entrave l'observation, donc l'imitation, donc l'art. L'art est supérieur si et seulement si il domine le sentiment. Que Diderot soit rendu sensible par l'émotion, et le voilà décontenancé devant Marmontel. Comme dit Belaval: "L'émotion rend balbutiant: c'est Diderot ne retrouvant son éloquence qu'après s'être ressaisi en face du théologal; Diderot, amoureux transi, le coeur battant, les idées brouillées, estropiant tout ce qu'il dit, ridicule de la tête au pied, tandis qu'un rival insensible, loue finement, amuse, plaît, est heureux". L'homme sensible est l'homme de la nature: il nous offre son cri du coeur. Dès lors qu'il maîtrise et modère ce cri, il se fait comédien.

Si donc le comédien sent, c'est donc en un sens très précis. "...Être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire de l'âme, l'autre une affaire de

jugement". Le poète sent, mais le comédien ne sent que dans la mesure où il conçoit: son sentiment consiste en tact, goût, instinct, jugement et réflexion. Comme le montrent les remarques de Diderot sur *Garrick ou les acteurs anglais*, le comédien ne sent, ne peut "sentir fortement", que s'il est insensible à la sensiblerie du commun des mortels et substitue l'intelligence à la sensibilité. C'est ce qu'illustre la comparaison, qui parcourt le *Paradoxe* de part en part, entre le comédien et le courtisan, ou homme d'action. Sentir, pour le comédien, se résume donc à bien concevoir, bien "jouer" la sensibilité "d'après le modèle idéal le mieux conçu". Ainsi le décalage entre sensibilité feinte et sensibilité naturelle produit le ridicule chez la Clairon: la sensibilité sincère doit être évacuée de la scène. Le théâtre du monde est "un autre monde" que le monde: la sensibilité jouée exclut la sensibilité réelle.

La sensibilité sincère n'est pas la sensibilité: il lui manque la beauté que lui confère l'art du comédien. La sensibilité est celle qui sent sans être sensible: "sentir est affaire de jugement" non pas "affaire d'âme". Telle est la conclusion de l'"homme au paradoxe". Et c'est la forme du monologue intérieur qui permet à Diderot, comme dans le *Rêve de d'Alembert*, d'exprimer pour finir ces vérités les plus contraires à l'opinion reçue, celles qui font paradoxe, réflexions marginales, mais dont on devine la vérité profonde. Retrouvant les accents de l'*Hippias Mineur*, Diderot rejoint la thèse platonicienne de la supériorité du menteur sur le véridique.

Le paradoxe s'institue donc bien dans un rapport privilégié au théâtre, qui est structuré par l'ambiguïté du signe personnage/acteur. Il nous fait comprendre qu'au théâtre le beau n'est pas l'effet de la spontanéité du plaisir mais bien d'un "plaisir réfléchi de l'imitation". On pourrait même voir dans le paradoxe artistique du comédien une figure emblématique de la création esthétique: l'immédiateté apparente à laquelle nous convie une oeuvre est en réalité l'effet d'un long travail.

Olivier ABITEBOUL
Professeur de Philosophie
Lycée Joseph-Desfontaines, Melle

II. ESPACE MENTAL ET ESPACE THEATRAL

Ciaran ROSS

L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot*, de Samuel Beckett.

Xavier CERVANTES

Dédoublément de la représentation et représentation du dédoublément : les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto*, de Handel.

Michel AROUIMI

Le logiciel faustien.

L'ESPACE DE LA PENSÉE (VIDE) DANS *EN ATTENDANT GODOT* DE SAMUEL BECKETT

J'explore dans cet article une conception du théâtre de Samuel Beckett (*En attendant Godot*, 1948) comme espace mental, c'est-à-dire, espace mental en tant que chose en soi; inconnaissable mais que l'on peut "représenter" - répéter - par des pensées.¹ Je m'appuie essentiellement sur un modèle d'interprétation psychanalytique, inspiré par la notion centrale : la pensée. Celle-ci fait référence au travail théorique et clinique du psychanalyste anglais, d'inspiration kleinienne : W. R. Bion². Le travail de Bion sur les troubles de la pensée a apporté une dimension nouvelle et créatrice non seulement à la pensée psychanalytique habituelle, mais à la signification et à la réalité du phénomène artistique.

De même que Bion met en relief la nature des liens et des rapports entre la pensée et l'action, le contenant et le contenu, la réalité et la haine, je voudrais remettre en question le statut critique du "négatif" beckettien - le vide ainsi que les relations, souvent négligées, qui existent dans le théâtre beckettien entre la pensée et le désir, l'esprit et le corps, l'intérieur et l'extérieur, l'émotion et l'abstraction.

1. La pensée de l'effacement de la pensée

On trouve dans *En attendant Godot* ³ cette idée de la pensée comme catastrophique, dévastatrice, soit dans les refrains de Didí et Gogo - "Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé" (G1, p. 90) - soit dans le discours de Lucky (G1, p. 59-62) :

1 Cet article reprend le thème d'un chapitre de ma thèse intitulé : *Processus et structure de la pensée dans l'oeuvre de Beckett* - (La pensée impensable beckettienne). Le titre de la thèse est : *Aux frontières du vide* (Rapports entre jeu et pensée dans l'oeuvre de Samuel Beckett - 1945-50), Université de Bourgogne, décembre, 1991.

2 Cf. Wilfred Bion, "A Theory of Thinking" : Wilfred Bion, *Second Thoughts* (London : Karnac, 1967), p. 110-120. Pour appréciation d'ensemble de l'oeuvre de Wilfred R. Bion, voir la notice nécrologique que lui consacre la *Revue française de Psychanalyse*, tome XLIV, no. 2, mars-avril 1980, p. 329-335 ainsi que l'introduction d'André Green aux *Entretiens psychanalytiques* de W. R. Bion, traduits par B. Bost, Gallimard, 1980, p. IX-XXI.

3 Le code d'abréviation utilisé dans cet article est le suivant :

G1 : *En attendant Godot*, (Paris : Minuit, 1952).

G2 : *Waiting for Godot*

Godot : *En attendant Godot* et/ou *Waiting for Godot*

VI : (à Pozzo). - "Dites-lui de penser.

Pozzo : - Donnez-lui son chapeau.

VI :- Son chapeau ?

Pozzo : - Il ne peut pas penser sans son chapeau."(G1, p. 58).

Et plus tard dans la même scène :

Pozzo : "- Pense, porc ! Pense !

Lucky :- ...les faits sont là on ne sait pourquoi je reprends au suivant bref enfin hélas au suivant pour les pierres qui peut en douter je reprends mais n'anticipons pas je reprends la tête en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré le tennis au suivant la barbe les flammes les pleurs les pierres si bleues si calmes hélas la tête la tête la tête la tête je reprends hélas hélas abandonnés inachevés la tête la tête en Normandie malgré le tennis la tête hélas les pierres Conard Conard" (p. 61-62).

Beckett explore et "pense", donc, avec des détails considérables, tantôt les contours de ce trou béant laissé par le vide de la pensée de Lucky, tantôt le blanc inassimilable dans la "liaison" des pensées. C'est l'incapacité à penser qui est décrite, menaçante par cette incapacité à représenter mais qui est néanmoins étrangement désirée, comme désir du gouffre, désir du vide. L'importance de penser ne se limite pas seulement au célèbre discours de Lucky ou à ceux du couple central, Gogo et Didi ; de manière plus significative, l'activité de penser occupe une place centrale dans la dynamique de l'interaction entre les deux couples. Pour les deux couples, la pensée, comme pour Malone dans *Malone meurt* (1947), témoigne de sa propre mise hors circuit de la pensée - sa forclusion - ou de son échec. Pozzo nous rappelle que Lucky "pensait même très joliment autrefois, je pouvais l'écouter pendant des heures. Maintenant... (il frissonne) Enfin, tant pis" (G1, p. 54-55). De même, si Gogo et Didi sont "intarissables" (p. 87) c'est "pour ne pas penser" (*ibid.*) nous rappelant ainsi qu'il est impossible qu'ils aient jamais pu penser.

L'attente du couple oscille entre la proximité (angoisse d'intrusion) et l'éloignement dans leur rapport à la pensée:

VI: "Ça empêche de penser.

Est: On pense quand même

VI : Mais non, c'est impossible nous ne risquons plus de penser ce n'est pas le pire, de penser.

Est: Bien sûr, bien sûr, mais c'est déjà ça .

VI : Comment, déjà ça?

Est : C'est déjà ça en moins . ***** ("That much less misery", (G2, p. 64.)

VI : Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé.

Est: Mais cela nous est-il jamais arrivé ?

VL : D'où viennent tous ces cadavres ?

Est: Ces ossements...

Toutes références à *Waiting for Godot* renvoient à la réédition de Faber : *Waiting for Godot* (London, Boston : Faber and Faber, 1979).

VI: On a dû penser un peu
Est : Tout à fait au commencement". (Gl, p. 89-90).

La "pensée" de l'attente est paradoxalement ce par quoi le sujet beckettien assume sa "pensée de folie" - ("Tu me diras que c'est pour empêcher notre raison de sombrer", Gl, p. 113) - s'en protégeant pour l'exclure (ou la différer) dans le dire, l'attente devenant elle-même métaphore de la pensée. Autrement dit, tous les personnages sur scène - à l'exception de Lucky "s'accordent" sur l'existence d'une zone entre pensée et folie même si cet espace ne joue pas le même rôle pour l'un et pour l'autre. Même si l'espace de l'attente témoigne, de manière générale, *contre* la pensée, Gogo et Didi sont là pour *orienter la pensée* aussi bien que pour *désorienter la pensée*. La manière dont Gogo et Didi *soutiennent*, d'une part, Lucky au premier acte et, d'autre part, Pozzo au deuxième acte, est significative: les scènes de "soutien" symbolisent la transformation et l'intégration des "pensées" clivées (Pozzo et Lucky) dans un appareil à penser les pensées. Je reviendrai plus tard sur ce terme ainsi que sur le rôle de soutien joué par Gogo et Didi. Je me limiterai ici à évoquer les échanges à la suite de la "pensée" de Lucky.

Par exemple, Estragon dit: "je suis vengé" (p. 62.), et Pozzo, sautant sur le chapeau de Lucky, dit: "Comme ça il ne pensera plus" ! VI: Mais va-t-il pouvoir s'orienter ? Pozzo: "C'est moi qui l'orienterai." (*ibid.*)

Paradoxalement Beckett évoque la folie à l'intérieur de la pensée, assume la possibilité hypothétique de sa propre folie, sa propre pensée, pour continuer néanmoins à raisonner et à parler:

VI: "Mais n'erre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds, voilà ce que je me demande parfois. Tu suis mon raisonnement ?

Est: Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent. (...).

VI: Non, je veux dire jusqu'à affirmer que je n'avais pas toute ma tête en venant au monde." (p.113.)

Dans la pensée de l'attente, "on pense" tandis que l'attente permet aux acteurs de *ne pas* croire que ce "vide" existe; le personnage théâtral beckettien se comporte - à l'instar de Lucky - non point comme un fou affolé mais comme un adversaire non moins rusé en éveil, constamment "raisonnable", et cherchant à demeurer en position de maître par rapport à sa fiction. C'est dire que la pensée est une notion qui n'éclaire pas le phénomène qu'elle désigne et connote, mais *y participe* ; le discours extraordinaire de Lucky, étant sa propre métaphore, figure d'une figure, renvoie la pensée à sa propre métaphore: *pensée d'une pensée*. Autrement dit, la pensée beckettienne ne peut se constituer qu'à partir de sa propre oblitération; la pensée chez Beckett est pensée de son oblitération, la pensée de l'effacement de la pensée.

2. La théorie de la pensée : (La naissance d'une "pensée")

Pour Bion, les "pensées" sont toujours antérieures à l'activité de penser.⁴ Nous sommes obligés de penser parce que nous rencontrons des pensées qui nous préexistent.

4 Cf. "A Theory of Thinking", *op. cit.*

C'est-à-dire, avant toute conception, il y a préconception dont le fondement se trouve dans le rapport premier nourrisson-mère. C'est là, comme le signale André Green⁵, toute l'originalité de Bion car la clef des distorsions dommageables aux processus de pensée est que les éléments inassimilables projetés (la mort ou l'angoisse par exemple), ne sont pas reçus et transformés par l'activité mentale de la mère ou ce que Bion appelle la capacité de rêverie de la mère⁶.

Le nourrisson attend un sein. Lorsqu'une préconception rencontre une réalisation approchante, il en résulte une conception. En d'autres termes, une préconception - une connaissance a priori du sein - se transforme en une conception lorsque le nourrisson entre en contact avec le sein. Bion limite, en effet, le terme "pensée" à l'*accouplement d'une préconception avec une frustration*, la "pensée" résultant de la rencontre avec une réalisation négative. La capacité de penser permet donc de différer et de supporter l'attente entre le moment où un désir se fait sentir et celui où une action appropriée le satisfait. On pourrait représenter le modèle pour la formation d'une pensée ainsi : un nourrisson dont l'attente d'un sein s'accouple avec la réalisation d'une absence de sein pour satisfaire cette attente. Cet accouplement est ressenti comme un non-sein ou un sein absent intérieur. A partir de cette frustration, soit le nourrisson la tolère et il développe sa part non-psychotique et sa créativité psychique, soit il ne la tolère pas et s'enfonce dans la psychose et l'auto-destruction mentale. Si la personnalité arrive suffisamment à tolérer la frustration, le non-sein intérieur (le vide) devient une pensée et il se développe un appareil pour la pensée. S'engendra ainsi un processus conduisant à "l'apprentissage par l'expérience"⁷ puisque une psyché capable de tolérer la frustration, génère en même temps une pensée qui rendra la frustration encore plus tolérable.

3 Souffrir la Pensée dans "Godot"

J'assimile la fonction du couple Gogo-Didi à la tolérance de la frustration qui a pour conséquence de permettre l'élaboration de la pensée: "on attend Godot", qui elle-même constitue un moyen de rendre plus tolérable et pensable la frustration, voire le vide, qui lui a donné naissance. La dynamique de la pièce est donc structurée par sa propre pensée, explicitement formulée depuis le début de l'attente :

Est : "Il devrait être là.

5 Voir le chapitre intitulé : "La capacité de rêverie et le mythe étiologique" que consacre André Green au concept bionien de la "capacité de rêverie" dans son ouvrage *La folie privée* (Paris : Gallimard, 1990), p. 347-368.

6 Comme le dit Green, *op. cit.*, dans les cas normaux, la mère, par sa capacité de rêverie, restitue ces éléments à l'enfant en opérant la conversion des éléments BETA en éléments ALPHA qui forment le tissu fondamental de la vie psychique. Autrement dit, on peut dire que la mère "digère" psychiquement les projections de l'esprit de l'enfant - elle les remâche grâce à sa capacité de rêverie - et le nourrit autrement en lui rendant ce produit pré-assimilé par elle. L'enfant pourra ensuite s'en servir pour construire son objet psychique interne, en conservant ce sein psychique primitif qui lui permettra d'élaborer progressivement un appareil à penser les pensées capable de notation et d'anticipation.

7 Cf. Wilfred Bion, *Aux sources de l'expérience* (Paris P.U.F., 1979) (transl. F. Robert), *Learning from Experience* (London : Heinemann, 1962).

VI : Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.

Est : Et s'il ne vient pas ?

VI : Nous reviendrons demain.

Est : Et puis après-demain.

VI : Peut-être.

Est : Et ainsi de suite.

VI : C'est-à-dire...

Est : Jusqu'à ce qu'il vienne.

VI : Tu es impitoyable". (Gl, p. 17).

Si l'interaction entre Gogo et Didi devient de plus en plus nécessaire, - "dis n'importe quoi !" (*ibid.*, p. 88) - voire urgente, c'est qu'elle intervient pour diminuer et réduire au maximum les effets de la pulsion de mort:

VI : (rêveusement). "Le dernier moment... C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça" ? (p.12).

(...)

Est : Et si on se pendait ? (p.21).

(...)

Est : En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.(...) C'est pour ne pas penser.

VI: Nous avons des excuses.

Est : C'est pour ne pas entendre.

VI: Nous avons nos raisons.

Est: Toutes les voix mortes.

VI : Ça fait un bruit d'ailes.(p.87) (...) ..

VI : D'où viennent tous ces cadavres?

Est : Ces ossements". (p. 90).

On a donc affaire à un appareil théâtral chez Beckett qu'il se construit en un appareil à penser, en lieu et place d'un "appareil à délirer". J'étayerai ici, dans le détail, le sens de ces propos.

La distinction entre soi et objet externe demeure confuse. Gogo est incapable d'abstraire les attributs des objets : le temps, l'espace, les rapports du passé au présent, lui demeurent incompréhensibles. Inversement, les "abstractions" de Pozzo - figures des "éléments mathématiques", (Bion appelle "éléments mathématiques" les lignes, les points, les nombres, les propriétés de l'espace, etc.) - demeurent dans un état embryonnaire. Ses discours sur les émotions et le firmament sont éloignés de tout arrière-plan de l'expérience, d'où elles ont été abstraites, jusqu'à ne plus porter trace de signification ou de leur origine émotionnelle. Commentant les "larmes" de Lucky, Pozzo dit rêveusement: "Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire." (p. 44).

Chez Pozzo et Lucky les esquisses de pensée sont expulsées de manière différente ; dans la "pensée" de Lucky, les liens associatifs et les mécanismes de pensée normaux ainsi que tout ce qui permettrait la prise de conscience est l'objet d'attaques destructrices, à savoir celle de Lucky sur l'activité de penser et celle de Pozzo qui, suite à la pensée de

Lucky, écrase le chapeau de Lucky. (p. 62) Mise à part la fulgurante attaque de la pensée par la "pensée", Lucky est lui-même à l'image de ce qu'il dénonce. Symbole de la pensée, Lucky a été "indispensable" pour Pozzo ; sans Lucky, Pozzo n'aurait jamais pu penser, sentir, ou connaître la beauté, la grâce, "la vérité de première classe." (p. 45) "Atlas, fils de Jupiter" (p. 43), Lucky est à l'image de son mythe : être monstrueux et sans mesure, Atlas fut puni par Zeus pour avoir participé à la lutte des Géants et des Dieux, punition qui consista à "soutenir sur ses épaules la voûte du ciel"⁸. Serviteur, porteur des bagages de Pozzo, Lucky est l'un de ces "êtres" que "pour bien faire, il faudrait tuer" (Gl, p. 43). Si Lucky fait souffrir Pozzo ("il m'assassine", p. 47) autant que Pozzo fait souffrir Lucky, ("traiter un homme de cette façon...je trouve ça...un être humain...non..c'est une honte" p. 37), c'est, qu'au sein du lien Pozzo-Lucky que j'assimile à l'intérieur même des processus de pensée, il se crée un clivage: l'expulsion de Lucky par Pozzo ("voulez-vous vous en débarrasser ?" p. 43) est significative à cet égard. L'image violente et sadique de Pozzo se rattache à des pulsions destructrices contre le processus de pensée. On peut imaginer que la partie de l'appareil mental de Lucky aurait été détruite par l'attaque des pulsions sadiques de Pozzo : Pozzo : "Vous savez penser, vous autres ?...Il (Lucky) pensait même très joliment autrefois...Maintenant"... (p. 54).

Si, au deuxième acte, Pozzo ne parvient plus à réparer ni son Moi, ni ses objets, c'est qu'il aurait été, comme Lucky, dépouillé de toute vitalité. C'est-à-dire que Lucky, réduit au néant, est projeté violemment dans Pozzo, les faisant ainsi souffrir tous les deux. Si Pozzo et Lucky, comme le garçon, ne repartent que pour revenir, c'est qu'ils restent des particules évacuées, pouvant être ressentis par Gogo et Didi comme ayant une vie indépendante et incontrôlable, mais menaçante et persécutrice :

VI : "Mais si, tu les connais.

Est : Mais non.

VI : Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. A moins que ce ne soient pas les mêmes". (p. 67).

VI : Que faites-vous quand vous tombez loin de tout secours ?

Pozzo : Nous attendons de pouvoir nous relever. Puis nous repartons." (p. 126).

Alors que Didi et Gogo cherchent à diminuer la frustration et la double angoisse d'abandon-séparation, un mécanisme de rétroaction négatif entre en jeu dans la dynamique du couple Pozzo-Lucky. L'incapacité de la part de Pozzo à tolérer la frustration, voire les questions des autres, empêche, surtout au deuxième acte, le développement des pensées et de la possibilité de les penser : "Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand !"...(p. 126).

C'est pourtant la pensée de l'attente de Godot qui manque au répertoire de Pozzo : "Que devient en ce cas votre rendez-vous avec ce... Godot... Godot... Godin (silence)... enfin vous voyez qui je veux dire, dont votre avenir dépend (silence)... enfin votre avenir immédiat." (p. 39).

8 Je m'appuie ici sur l'ouvrage de Pierre Grimal : *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (Paris : P.U.F., 1990), p. 59. Il est également significatif que la première vertèbre cervicale est ainsi nommée parce qu'elle supporte la tête comme Atlas le ciel. Cf. *Le Petit Robert*, p. 122.

C'est précisément la pensée de l'attente de Godot qui, en faisant appréhender à Gogo et Didi les données sensorielles (objets sur scène) et émotionnelles (solitude, angoisse, abandon, Pozzo et Lucky), les fait les transformer en "pensées", "éléments" :

VI : "Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot ? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé ? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ?" ... (p. 128).

L'attente de Godot est donc indispensable à la pensée car étant une fonction symbolique primordiale, - inconnue et incompréhensible à Pozzo - elle permet à Gogo et Didi d'enregistrer, d'élaborer et de communiquer la somme d'expérience qui caractérise l'attente, voire d'exister : "On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ?" (p. 97).

La pensée de l'attente de Godot doit pourtant être considérée comme préexistante à la capacité de la part de Gogo et Didi d'attendre Godot, voire de "penser" Godot. Penser la pensée de Godot oblige les acteurs à développer un appareil à penser. Avant que ne se constitue cet appareil, - fondé sur leur interaction - les pensées de Gogo et Didi, que j'assimile essentiellement au maintien de leur relation, doivent d'abord suivre un certain développement, qui sera "troublé" par l'arrivée et la présence de Pozzo et Lucky.

L'attente dans le vide de Gogo et Didi les conduit à élaborer une pensée sur Godot et à mettre en place des mécanismes de la pensée qu'ils formulent à l'aide de modèles abstraits : leur rapport, le passé, le mythe biblique, le rapport Pozzo-Lucky, les objets matériels sur scène et la série de "pensées" telles que :

1. *Les quatre évangélistes* :- ("Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon?" p.1 5) ;
2. *Le suicide* :- ("Pendons-nous tous de suite....tu pèses moins lourd que moi...je ne comprends pas moi...Mais réfléchis un peu, voyons...je ne comprends pas, p. 21-22) ;
3. *Les bagages de Lucky* :- "Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ?...Puisqu'il a déposé ses bagages, il est impossible que nous ayons demandé pourquoi il ne les dépose pas. / Fortement raisonné !" (p. 57)
4. *La pensée* :- ("On pense quand même / Mais non, c'est impossible." (p. 89).

Ainsi imagine-t-on une barrière - que j'assimile à la fonction symbolique de "Godot" - qui diviserait les phénomènes mentaux (les rapports des couples) sur scène : Godot ("personnage") fonctionne comme une membrane qui protégerait les fantasmes et les "pensées" de Gogo et Didi de l'impact de la réalité, tout en préservant ce contact avec le réel d'un envahissement trop important par les émotions d'origine interne. C'est, en effet, Godot qui constitue la base de la relation qu'entretiennent Gogo et Didi, à savoir, la relation avec leurs objets internes (angoisse d'abandon, de séparation) et externes (autrui) et avec la réalité. Cette "constitution" de pensée passe à travers plusieurs étapes allant des protopensées originelles de Gogo à la formation ultérieure de préconceptions de Didi.

La découverte par Gogo de "Godot" est liée, par exemple, à l'expérience concrète de l'absence et du manque. Pour Gogo, Godot est vécu comme mauvais puisque non possédé ; l'absence de Godot se transforme de ce fait en présence hostile :

"Reconnais ! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître ? J'ai tiré ma roulure de vie au milieu de sables ! Et tu veux que j'y voie des nuances ! Regarde-moi cette saloperie ! Je n'en ai jamais bougé ! (...) Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse ! J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse !" (p. 85-86).

La constante menace, répétée et répétitive, de la part de Gogo de partir, renvoie au mauvais objet que constitue Godot et dont Gogo cherche à se débarrasser.

Gogo apprend, néanmoins, auprès de son autre - Didi - que Godot est l'objet d'une attente innée, l'attente d'un objet vide. Cette attente est désignée sous le nom d'une hypothèse, voire d'une préconception vide :

Est : "Ne faisons rien. C'est plus prudent.

VI : Attendons voir ce qu'il va nous dire.

Est : Qui ?

VI : Godot.

Est : Voilà.

VI : Attendons d'être fixés d'abord....je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien". (p. 23).

Si la présence de Didi "apaise" Gogo, c'est qu'il y a, dans la "rencontre" du couple Gogo-Didi et Godot, rencontre graduelle de l'expectative innée de Godot avec l'expérience réelle de son absence, autrement dit d'une préconception de la présence de Godot avec la réalisation de son absence, d'où naîtra la pensée de l'attente de Godot. Quand cette pensée de la non-rencontre de Godot se conjugue avec une nouvelle réalité, telle que nous la suggère la dernière image de l'attente du couple sur scène, la matrice d'une nouvelle pensée surgit, et ainsi de suite indéfiniment.

Cette analyse nous amène à la question de l'appareil à penser les pensées dans la pièce.

5. La recherche du contenant

Au début de la pièce et lors des "retrouvailles" du couple, on retrouve un Estragon irrité et intouchable, cherchant à se séparer de son ami :

VI : "Que faire pour fêter cette réunion ? (Il réfléchit) Lève-toi que je t'embrasse . (Il tend la main à Estragon)

Est: (avec irritation) Tout à l'heure, tout à l'heure (p. 10)

Est : (froidelement) . Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter.

VI: Tu n'irais pas loin". (p. 19-20) .

Estragon, manifestement, ne tolère pas l'idée d'union, surtout avec une entité inconnue telle que Godot:

Est: "Allons-nous-en!

Vi: Où ? (Un temps) Ce soir on couchera peut-être chez lui etc. (p. 25) . (...)

Est: Je demande si on est liés ? (p. 27) .

(...)

Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble? (p. 74) je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. (Un temps). On n'était pas fait pour le même chemin" . (p. 75)

Ce que j'ajoute à notre analyse du rapport Gogo-Didi, c'est l'idée d'un contenant dans lequel les sentiments de Gogo sont projetés ; j'assimile le contenant à la relation *entre* Gogo et Didi et le contenu au discours de Gogo ; j'assimile donc le couple "contenu-contenant" au rapport Gogo-Didi car ce dernier, comme nous l'avons vu, est toujours susceptible d'être conjoint et pénétré par l'émotion, subissant ce type de transformation que Bion appelle "croissance" ; lorsqu'il est disjoint ou dépouillé de l'émotion, à l'instar du rapport Pozzo-Lucky, il perd de sa vitalité, se rapprochant des objets inanimés. A cet égard, Gogo et Didi s'en prennent à Pozzo pour avoir "sucé la substance" (p. 46) de Lucky, et pour l'avoir abandonné comme une "peau de banane" (*ibid*), propos qui entraînent l'"effondrement" de Pozzo: "il m'assassine" (p. 47). Par contre, Gogo et Didi peuvent utiliser leur rapport, voire leur lien, pour projeter leurs sentiments d'abandon et de séparation:

Vi: "Encore toi . Viens que je t'embrasse

Est: Ne me touche pas !

Vi: Veux-tu que je m'en aille ? (Un temps.) Gogo ! On t'a battu ? (Un temps.)

Gogo! Où as-tu passé la nuit ? (Silence. Vladimir avance.)

Est: Ne me touche pas ! Ne me demande rien ! Ne me dis rien ! Reste avec moi !

Vi: Est-ce que je t'ai jamais quitté ?

Est: Tu m'as laissé partir...(p. 81). (...)

Est: Je me disais, il est seul, il me croit parti pour toujours et il chante...(....)

Vi: Tu me manquais - et en même temps j'étais content. N'est-ce pas curieux ?.....te revoilà.....nous revoilàme revoilà.

Est: Tu vois, tu vas moins bien quand je suis là. Moi, je me sens mieux seul" (p. 82-83).

Les angoisses de Gogo (intrusion) et de Didi (manque) sont projetées dans le contenant, voire l'espace de leur relation ; on *n'a pas* à se prononcer sur le genre de dépendance qui peut exister entre les deux ; en effet Gogo et Didi dépendent l'un de l'autre pour leur *bénéfice réciproque* ; leur relation et les activités qui la composent sont introjectées de sorte que l'appareil : "Gogo-Didi en attendant Godot" s'installe dans leur rapport pour former une partie de l'appareil à pensée. En réponse à la pensée de séparation, Didi rappelle à Gogo :

"On attend Godot.

Est: C'est vrai". (p. 67, 95, 96, 100, 109, 118, 131).

Gogo néanmoins, par son incapacité à tolérer le vide de l'attente de Godot, ira "jusqu'au bord de la pente" (p. 103), et revient, pris d'un délire hallucinatoire :

"Je suis maudit (p. 103), on vient (*ibid.*), je suis damné (p. 104)

VI : Tu n'es pas fou ?

Est : (plus calme) J'ai *perdu la tête*. Pardon ! C'est fini. Maintenant tu vas voir. Dis-moi ce qu'il faut faire". (p. 105). (C'est moi qui souligne.)

Il est fort significatif que Gogo, plus tard, puisse répondre : "J'attends Godot" à la question posée par Didi de la part de Pozzo, à savoir : "Qu'est-ce que tu attends?" (p. 123) C'est-à-dire que la préconception de l'attente de Godot et la conception de l'attente de Godot s'enchevêtrent : on vit un état d'attente qui correspond à une variable ou à une inconnue ayant la qualité de la pensée "vide" ; Godot peut être pensé mais ne peut être connu. La relation entre Didi et Gogo, Didi, Gogo et Godot, Didi, Gogo, Lucky, Pozzo et Godot, décrite et explorée comme une identification projective⁹, est intériorisée de manière à former un appareil capable d'accorder une hypothèse (pré-conception) aux données des sens de la réalisation appropriée ; cet appareil est représenté par un modèle : le couple Gogo-Didi, dont le but est de produire une conception : *l'attente de Godot* ; ce modèle se manifeste par la manière dont la capacité de prendre en soi ("taking in") des impressions sensorielles de la part de Gogo se développe en même temps que la capacité de prendre conscience des données des sens. Autrement dit, Gogo et Didi sont obligés de penser parce qu'ils "rencontrent" littéralement des pensées qui leur préexistent : si leur rencontre les oblige à penser l'état d'attente, elle les oblige également, comme on l'a déjà vu, à cliver des parties de la pensée non désirées et à les contenir.

A cet égard, je m'appuie sur l'interaction entre les couples et sur l'image du soutien par laquelle on caractérise l'intervention du couple Gogo-Didi dans l'univers de l'autre couple. C'est le couple Gogo-Didi qui soutient et contient les parties évacuées du rapport Pozzo-Lucky : suite à la pensée de Lucky, Vladimir dit :

VI : "Mais va-t-il pouvoir s'orienter,

Pozzo : C'est moi qui l'orienterai". (p. 62).

Gogo et Didi, croyant Lucky "mort", le mettent debout et le soutiennent - : "il faut le soutenir.... tenez-le bien", (p. 63) - jusqu'à ce que Lucky reprenne ses esprits. Au deuxième acte, en aidant Pozzo à se relever, ("il faut le soutenir", p. 119), Gogo, répondant à l'angoisse d'abandon de Pozzo ("ne me quittez pas", p. 120), évoque une image du contenant maternel ou capacité de rêverie de la mère: Est : "Combien de temps falloir le charrier encore? ..On n'est pas des *cariatides*". (p. 121, c'est moi qui souligne.) Dans la définition d'une cariatide : "Statue de femme soutenant une corniche sur sa tête", ¹⁰ on trouve dans le mot corniche, - partie saillante qui couronne un édifice destiné à protéger de

9 "Identification projective" : concept de Mélanie Klein qui consiste en une projection fantasmatique à l'intérieur du corps maternel. Ce mécanisme cherche à léser et à contrôler la mère de l'intérieur. Comme fantasme, il est aussi source d'angoisses comme celle d'être emprisonné et persécuté à l'intérieur du corps de la mère.

10 *Le Petit Robert*, p. 256.

la pluie - une image, aussi littérale soit-elle, de ce que j'appellerais la rêverie comme *support* de l'amour de la mère .

La pensée de l'attente de Godot ou l'attente de la pensée de l'attente de Godot, se développe par apposition de manière à produire une série de "scènes" qui sont conjointes. Si la scène est un blanc ou un vide qu'il faut meubler, c'est que le texte de la pièce n'est que le texte de son vide, de sa pensée vide . La non-rencontre avec Godot devient donc une pensée et c'est à partir de là que se développe un "appareil" à attendre Godot.

J'interprète le modèle de l'attente beckettienne - ce à quoi l'attente de Godot donne naissance et inversement - comme étant la recherche d'un moyen qui permette l'élaboration de la pensée du vide et la construction d'un appareil à penser les pensées rendant ainsi plus tolérable la frustration et le danger. L'attente de Godot s'accouple avec la réalisation de son absence pour satisfaire cette attente ; en tolérant la frustration, le vide de Godot devient une pensée et il se développe chez Gogo et Didi un appareil à penser cette pensée. Capables de "tolérer" la frustration, les personnages "créent" un répertoire d'activités et génèrent une pensée qui rendra la frustration encore plus tolérable.

L'espace théâtral beckettien explore donc sa fonction de contenant. Il protège contre toutes les expériences angoissantes : séparation, abandon, morcellement, absence d'orientation afin d'assurer un sentiment continu d'exister.

Ciaran ROSS
Université de Strasbourg II

DEDOUBLEMENT DE LA REPRESENTATION ET REPRESENTATION DU DEDOUBLEMENT: LES VERTIGES DE L'ILLUSION DANS *GIULIO CESARE IN EGITTO* DE HANDEL

L'opéra le plus célèbre de Handel, *Giulio Cesare in Egitto* (Londres, 1724), d'après un livret de Nicola Francesco Haym, offre un exemple isolé mais en tous points remarquable de cooccurrence des *topoi* si typiquement baroques du déguisement et du théâtre dans le théâtre. Du fait de sa complexité et de son incroyable brassage illusionniste, cet exemple mérite une exégèse approfondie¹.

Dans cette œuvre, la reine Cleopatra tente de renverser son frère Tolomeo afin de régner en seule maîtresse sur l'Égypte; pour parvenir à ses fins, elle fait appel au dictateur romain éponyme, aux yeux duquel, avec la complicité de son confident Nireno, elle se fait passer pour sa propre servante, une certaine Lidia. A ce cas de déguisement conscient par simple usurpation verbale d'identité², commun dans les livrets lyriques mis en musique par Handel³, se superpose, au début de l'acte II, un second déguisement qui s'inscrit dans le cadre d'une mise en abyme unique dans les opéras du compositeur.

Cet acte s'ouvre sur la didascalie suivante: "*Deliziosa di Cedri con il Monte Parnaso nel Prospetto, il quale contiene in se la Reggia della Virtù. / A Garden of Cedars, with Prospect of Mount Parnassus, on which is seated the Palace of Virtue*"⁴. La reine projette en effet, afin de séduire Cesare et de le gagner à sa cause - ou plus exactement à celle de sa "maîtresse" - de représenter une saynète et de lui apparaître, déguisée en Vertu entourée de neuf suivantes elles-mêmes travesties en muses.

Cet artifice est clairement présenté comme tel et les références théâtrales et scéniques contribuent à le mettre en évidence. En effet, Cleopatra demande à Nireno si son stratagème et sa mise en scène sont prêts ("... è in pronto / La Meditata scena ? //... is all in readiness for our Design ?"), et déclare s'apprêter à se présenter à Cesare "Sotto finta

1 Sur la théorie du théâtre dans le théâtre, en particulier dans le cadre de la scène baroque, voir Robert J. Nelson, *Play within a Play: The Dramatist's Conceptions of His Art: Shakespeare to Anouilh* (New Haven: Yale UP, 1958; rééd. New York: Da Capo, 1971) 7-10; Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977) 16-17, 51, 175-76; Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle* (Genève: Droz, 1981); Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre*, Archives des Lettres Modernes 204 (Paris: Lettres Modernes, 1982) 5-12.

2 Nous empruntons la terminologie et la classification établies par George Forestier dans *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680): Le déguisement et ses avatars* (Genève: Droz, 1988) 54.

3 Nous avons relevé dans les trente-six opéras londoniens de Handel trente-sept déguisements dont quatorze déguisements conscients par usurpation verbale d'identité.

4 *GIULIO CESARE / In Egitto. / DRAMA. / Da Rappresentarsi / Nel REGIO TEATRO / di HAYMARKET, / PER / La Reale Accademia di Musica / IN LONDRA: / Per Tomaso Wood nella Piccola Bretagna. / M.DCC.XXIV. Reproduction en fac-similé dans Ellen T. Harris, éd. *The Librettos of Handel's Operas: A Collection of Seventy-One Librettos Documenting Handel's Operatic Career*, vol. 4 (New York: Garland, 1989) 42-43 (toutes les citations du livret donnent l'original italien ainsi que la traduction anglaise imprimée en regard).*

apparenze /... in Disguise ..." Le lien est ainsi créé entre la thématique du théâtre - "Scena", - celle du travestissement - "apparenze" - et celle, plus globale, de l'illusion - "finte".

Nireno demande alors à sa maîtresse: "A lui ti scoprirai ? / Will you then discover yourself to him ?" L'ambiguïté involontaire de cette question brouille les pistes et remet en cause la netteté du schéma des deux déguisements emboîtés de Cleopatra: la découverte à laquelle fait allusion Nireno est bien entendue celle de ce qu'on pourrait appeler la première couche du déguisement, celui par le biais duquel Cleopatra assume l'identité de Lidia, mais il est cependant possible d'y déceler une allusion à la seconde couche du déguisement, celui grâce auquel "Lidia" va se faire passer pour la Vertu.

L'enchevêtrement des fausses identités de Cleopatra se place d'emblée sous le signe de l'illusion et de la feinte comme l'annonce le commentaire en aparté de Nireno - personnage éminemment chorique - au début de la scène suivante, puisqu'il y fait allusion à sa reine comme à une personne maîtrisant l'art de la ruse et de la feinte ("... l'astuzie e frodi. /... Deceit and Fraud.") Cesare intervient alors et le spectacle dans le spectacle commence. Les muses sur scène forment un orchestre faisant écho à celui de la fosse et, en guise de prélude à l'apparition de Cleopatra, jouent une "...Sinfonia di vari Stromenti. / A Symphony of various Instruments." Peu après, "...s'apre il Parnaso, e vedesi in Trono la Virtù assistita [sic] dalle nove Muse. / Parnassus opens, Virtue appears setting [sic] on a Throne, attended by the Nine Muses." Cleopatra, déployant tous ses charmes, entame alors une gracieuse et languissante aria largo, "V'adoro pupille," afin d'attendrir le dictateur romain et d'implorer son aide dans sa lutte contre son frère⁵.

L'épisode est exemplaire à plus d'un titre. L'effet de mise en abyme est en apparence limpide et se passe de longs commentaires: la scène se dédouble, et avec elle la représentation; Cesare troque son statut d'acteur contre celui de spectateur et constitue ainsi le pivot, le relais dans la chaîne des représentations reliant les spectateurs du parterre et des loges à la scène au second degré où Cleopatra chante son enjôleuse supplique. Deux niveaux concentriques d'illusionnisme sont donc instaurés, et c'est justement cet enchâssement qui trouble le schéma traditionnel du théâtre dans le théâtre et estompe les limites entre le réel et l'imaginaire.

Le décalage est effectivement manifeste entre les deux niveaux d'illusion. Les deux fausses identités de Cleopatra sont perçues de façon différente par Cesare-acteur et Cesare-spectateur; la symétrie des rapports entre réalité et représentation souffre donc d'une totale distorsion. Le décalage concerne également les modalités mêmes des deux déguisements. Si le premier (Cleopatra/Lidia) n'est que verbal, le second (Lidia/la Vertu) est, on le suppose, vestimentaire, c'est-à-dire purement matériel et extériorisé et non linguistique et interne. Ce travestissement et cette mise en scène désignés ouvertement comme simulation outrancière aboutiraient donc à distancier et à déréaliser la représentation, à la vider de sa substance.

Néanmoins, par le biais d'un quasi jeu de mots, une réplique de Cesare jette un doute sur le cloisonnement entre extériorité et intériorité. Une fois que Cleopatra s'est retirée, il pose en effet à Nireno la question rhétorique suivante: "Virtù cotanta / Lidia possiede⁶? Par

5 Sur la structure musicale très libre et efficace de cette scène de séduction et pour les modalités du dialogue entre l'orchestre de la scène et celui de la fosse, voir Winton Dean et John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726* (Oxford: Clarendon Press, 1987) 490-91.

6 "Lidia possède-t-elle donc tant de vertu ?"

un étrange processus de contamination le déguisement purement extérieur et exhibitionniste se trouve donc intériorisé, ce qui équivaut à remettre totalement en question le caractère purement extrinsèque et vestimentaire du déguisement de Cleopatra en Vertu. La phrase de Cesare est curieusement traduite en anglais par "*Has Lidia then such Artifice ?*" La Vertu régresse au rang d'artifice, de simple simulacre; la version anglaise récuse ainsi l'illusionnisme global et inextricable de l'original italien en le mettant à distance et en le dénonçant comme tel. De façon plus générale le néoclassicisme caractérisant la pensée de l'Angleterre de l'époque dénonce et rationalise l'épisode entier, qui relève d'une esthétique italienne inacceptable de par son exubérance typiquement baroque⁷.

C'est cependant grâce à cette mise à nu de l'artifice que le modèle du théâtre dans le théâtre prend une dimension spécifiquement lyrique pour devenir opéra dans l'opéra. L'artifice du dédoublement de la scène, du déguisement et de l'orchestre ne s'invalide pas de lui-même et l'allégorie qu'il déclenche n'est pas totalement sclérosée et déréalisée mais reste plutôt en suspens, à une étape incertaine, et produit une entité hybride échappant à toute catégorie dramatique traditionnelle.

En effet, sur une scène et accompagnée par un orchestre qui lui sont propres, Cleopatra apparaît bien comme une chanteuse, comme l'héroïne d'un opéra miniature. Cette autoréférence à l'univers opératique fait intervenir un degré de la représentation dont il n'a pas été question jusqu'à présent, le degré premier de la *mimesis* théâtrale, celui en fonction duquel un personnage réel assume une autre identité que la sienne. C'est bien non pas la Vertu, ni Lidia, ni même Cleopatra qui est ici en jeu mais Francesca Cuzzoni, la célèbre cantatrice à laquelle Handel avait destiné le rôle. L'opéra dans l'opéra entraîne un raccourci qui relie directement deux niveaux d'identité, Cuzzoni et la Vertu, unis par une caractéristique commune, la faculté de chanter - la prima donna joue bien le rôle d'une prima donna. Le personnage de Cleopatra n'est donc pas triple mais quadruple; celle qui chante sur scène(s) participe de quatre identités à la fois sans se laisser totalement enfermer dans une seule, selon un principe schizophrénique courant dans l'*opera seria* mais ici poussé à son paroxysme.

C'est bien une allégorie et une apologie de l'*opera seria* et de son esthétique qui sont offertes au spectateur. Les allusions directes ou plus subtiles à l'ouïe et à la vue, les deux sens rois de la scène lyrique, contribuent activement à la dimension spéculaire de l'épisode tout entier. Cesare, littéralement, ose à peine en croire ses yeux et ses oreilles; avant même que le Mont Parnasse n'apparaisse à ses yeux, le prélude musical joué par les Muses encore invisibles lui fait penser à la divine musique des sphères: "*Cieli! e qual delle sfere / Scende armonico suon, che mi rapisce ? // Heavens! what delightful Sounds enchant my Ears.*" Lorsque s'ouvre le décor et que la Vertu et les Muses se présentent à ses yeux éblouis, il déclare avec enthousiasme:

Giulio che miri ? e quando
Con abisso di luce
Scesero i Nemi in Terra ?

7 Voir à ce propos la fin de l'article du présent auteur: "Illusion italienne et réalité anglaise: un oratorio de Handel à la croisée des chemins" (à paraître dans *Études anglaises*).

Gods! What do I behold ? when did the Deities descend on Earth, with such transcendent Glory ?

La divinisation de la musique (notons que l'allusion à la musique des sphères a été curieusement perdue dans la traduction anglaise du livret) rejoint manifestement le travestissement de Cleopatra et de ses suivantes en déesses, et renforce donc l'impact de l'allégorie. Ce processus de divinisation est par ailleurs indissociable des connotations auditives et visuelles, ainsi que nous le verrons plus en détail ci-dessous.

C'est bien la conjonction des références à la vue et à l'ouïe qui permet de doubler la mise en abyme théâtrale d'une mise en abyme spécifiquement lyrique. Une telle collision trouve un reflet stylistique parfait dans le balancement binaire de la réplique suivante du dictateur romain: "...bellezza sì vaga, / Cantando lega, e lagrimando impiaga. //...I find her Voice enchants my Soul, her Eyes instave my Heari." Car l'opéra, et l'opéra baroque italien tout spécialement, est bien "cet espace où le Voir et la Voix s'échangent, se "musicalisent," se croisent en écho [dans une] pulsion heureuse qui tend toujours à ... la mise en abyme luxuriante de ses éléments⁸."

La voix, le chant cristallisent les multiples références à l'univers lyrique et tissent un réseau de métaphores et d'allégories qui parcourt l'épisode tout entier et lui confère sa dimension métaopératique. Ainsi, Cesare s'exclame, en entendant Cleopatra chanter son aria "V'adoro pupille": "Non ha in Cielo il Tonante / Melodia, che pareggi un sì bel canto. // *Such Melody as this the mighty Jove himself enjoys not in all his Circle of Delight.*"

Une fois de plus la musique est sacralisée, mais cette fois-ci il ne s'agit pas de la musique des sphères - purement instrumentale -, celle de la ritournelle de l'aria, mais de celle - vocale - de l'aria elle-même. Qui plus est, la réplique de Cesare - en récitatif, naturellement - apparaît comme une interjection qui, fait exceptionnel chez Handel⁹, vient rompre la continuité de l'aria da capo traditionnel. En effet, elle s'insère entre la partie B et la partie A' de l'aria, c'est-à-dire le da capo lui-même. Le récitatif de Cesare est donc encadré par l'aria de Cleopatra; l'allusion au chant est proprement cernée par le chant.

L'expression "bel canto" utilisée par le héros de l'œuvre est, quant à elle, subtilement ambiguë et ne fait que contribuer au jeu de reflets de la mise en abyme lyrique. En effet, outre une traduction littérale, cette expression ne pourrait-elle pas susciter également, de façon certes anachronique mais particulièrement adaptée à notre propos, une interprétation différente ? Ne cache-t-elle pas une allusion voilée à ce qu'était, à proprement parler, le bel canto, cette esthétique du chant qui, de Caccini à Rossini, alla de pair avec l'opéra italien, et qui atteignait son apogée en ces premières décennies du XVIII^e siècle ?

Immédiatement après que Cleopatra a achevé son aria, Cesare déclare: "Vola vola mio cor al dolce incanto / *Swift let me fly to embrace the sweet Enchantment.*" Par une mystérieuse alchimie linguistique, le "canto" se mue donc en "incanto;" le charme de Cleopatra, ce "carmen" à la fois chant et enchantement a donc agi efficacement. Le chant fait aussi bon ménage avec le sacré qu'avec le magique, qui n'en est qu'une variante, et retrouve sa fonction incantatoire et thaumaturgique primitive. Cette association de la figure

8 Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: De l'esthétique baroque* (Paris: Galilée, 1986) 22.

9 Ce procédé fut également utilisé par Handel dans *Rodelinda* (II, 5), où un court récitatif d'Eduige est intercalé juste avant le da capo de l'aria de Bertarido "Con rauco mormorio."

de la Vertu et d'une musique magique, d'un "carmen," se retrouve dans l'opéra *Lotario*; avant le chœur conclusif de cette œuvre, le personnage éponyme déclare en effet: "Cessi di Marte lo strepito dell'Armi, / E voi [sic: "sol"] della Virtù suonino i carmi. // Now let the Clangor of the Battle cease, / And Virtue's soft harmonious Notes resound ¹⁰."

Ces multiples références au chant mènent directement à, et culminent dans, l'aria de comparaison de Cesare qui conclut la scène. Cette *aria di paragone* fait naturellement appel à la métaphore du rossignol ¹¹. Le dictateur romain compare Cleopatra, qui vient de se retirer à sa vue, à un rossignol dont le chant délecte d'autant plus l'oreille que l'oiseau en question est soustrait à la vue de celui qui l'entend par des frondaisons:

Se in fiorito ameno prato
L'augellin tra fiori, e fronde
Si nasconde,
Fa più grato
Il suo cantar.
Se così Lidia vezzosa
Spiega ancor note canore,
Più graziosa
Fa ogni core
Innamorar.

*As in a shady Grove the Nightingale conceal'd
Her rural Song the more delight affords;
So when fair Lidia's warbling Notes are heard,
Her Charms prevail, and every Heart submits.*

La traditionnelle *aria dell' usignuolo* fut très fréquemment utilisée par les compositeurs d'*opera seria* contemporains de Handel, qui en faisaient un prétexte souvent gratuit, voire anti-dramatique, à des roulades ébouriffantes destinées à mettre en valeur la virtuosité athlétique des chanteurs. Dans ses opéras londoniens, Handel employa lui aussi de nombreuses fois l'oiseau comme comparant dans une aria de comparaison, vingt fois exactement; or la thématique employée, c'est-à-dire l'attribut du comparant retenu pour les besoins de la comparaison, n'est qu'une seule fois le chant. *Giulio Cesare in Egitto* offre donc le seul exemple d'*aria dell' usignuolo* dans les trente six opéras écrits par le compositeur pour la scène londonienne. Cette aria est réservée à un contexte bien particulier et prend naturellement sa place dans le schéma de l'opéra dans l'opéra.

De plus, cette aria de Cesare renferme une autre particularité. En effet, la métaphore obéit au modèle le plus fréquemment employé par Handel, c'est-à-dire que la partie A de l'aria est réservée au comparant, et la partie B au comparé, le lien entre les deux étant fourni par la particule "così" ("ainsi"). Cependant, fait très rare dans le cadre des arias d'*opera*

¹⁰ Harris, vol. 6, 76-77.

¹¹ Sur l'importance et la fonction de l'aria de comparaison dans l'opéra italien du XVIII^{ème} siècle, on pourra consulter Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, trad. Hélène Pasquier (Paris: Fayard, 1987) 154-55, et surtout Isabelle Moindrot, *L'opera seria ou le règne des castrats* (Paris: Fayard, 1993) 199-210.

seria où la dépersonnalisation et l'universalisation étaient de rigueur, le comparé - Lidia, aux yeux de Cesare - est explicitement nommé. Ainsi, le quatuor Cuzzoni/Cleopatra/Lidia/la Vertu se trouve replacé dans une perspective nouvelle par l'adjonction d'une cinquième identité, certes située sur un autre plan mais néanmoins présente - le rossignol. Les vertiges de l'anamorphose sont donc poussés à leur comble, jusqu'au point de non-retour.

L'interpénétration inextricable des multiples niveaux de la représentation et de la réalité, le jeu du déguisement et de la mise en abyme où l'illusionnisme s'offre et se retire simultanément se propagent à d'autres éléments constitutifs du théâtre, en particulier la temporalité.

De même que le système de la représentation est éclaté, le système temporel, traditionnellement linéaire et uniforme, sur lequel se fonde la représentation est brisé. La brèche la plus notable dans l'homogénéité du temps théâtral est causée par l'apparition simultanée d'un temps historique et d'un temps mythique. En effet, si Cleopatra et Cesare se meuvent dans la sphère de l'Histoire, la Vertu et les neuf muses patennes relèvent, elles, du domaine du Mythe et de la Fable. La combinaison des deux niveaux instaure une temporalité hybride défiant toute analyse rationnelle.

Par ailleurs, à cette greffe de la Fable sur l'Histoire répond un autre procédé de dédoublement et même de multiplication qui fait de cet épisode de séduction en apparence anodin un agrégat, un composé chimique, ou plus exactement alchimique, irréductible à ses composantes de base, un kaleïdoscope où différents systèmes temporels se télescopent.

A l'Antiquité classique qui, de toute façon, n'était, en cette première moitié du XVIII^e siècle, guère plus qu'un âge d'or rêvé sur lequel se reportaient tous les fantasmes héroïques de la noblesse du temps, en mal de gloire martiale et de hauts faits, se superposent tout d'abord l'idéal lyrique des années 1720 et la manifestation concrète de cet idéal sur la scène du Haymarket Theatre de Londres, en particulier dans les costumes¹², le jeu scénique¹³ et les décors¹⁴. Une telle simultanéité crée un décalage patent, mais elle est bien entendu inhérente à toute représentation théâtrale ou lyrique dont le sujet est emprunté à l'histoire.

Certains éléments purement musicaux, et relevant donc du génie propre de Handel, introduisent dans la scène un repère temporel inédit et indépendant des précédents, grâce

12 Il ne subsiste que très peu de documents iconographiques qui puissent avec certitude être considérés comme dépeignant une représentation d'un opéra handélien à Londres et des exemples des costumes portés par les chanteurs; voir cependant Dean et Knapp 27 et Judith Milhous et Robert D. Hume, "The Haymarket Opera in 1711," *Early Music* 17 (1989): 530-31.

13 Sur le jeu scénique dans la tragédie et l'*opera seria* au XVIII^e siècle de façon générale, voir la série de cinq articles de Dene Barnett intitulée "The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century," publiée dans *Theatre Research International* entre 1977 et 1980.

14 Les rares témoignages sur la scénographie et les décors des opéras handéliens sont rassemblés dans Lowell Lindgren, "The Staging of Handel's Operas in London," *Handel Tercentenary Collection*, eds. Stanley Sadie et Anthony Hicks (London: Macmillan, 1987) 93-119 (consulter également Dean et Knapp 23-25). Sur la scénographie de l'*opera seria* en général, voir Ferruccio Marotti, "Structure de l'espace scénique dans les représentations théâtrales d'après les traités italiens du XVI^e au XVIII^e siècle," *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. 2 (Paris: Éditions du C.N.R.S., 1975) 231-38.

auquel l'épisode tout entier se voit conférer une dimension nouvelle. En effet, comme nous l'avons vu, le dédoublement du personnage central de Cleopatra ainsi que celui de la scène sur laquelle chante ce personnage s'accompagne d'un dédoublement de l'orchestre qui accompagne ce chant. Le compositeur eut l'idée magistrale de faire accompagner la section B de l'aria de Cleopatra "V'adoro pupille," et, partiellement, la section A, d'instruments confiés aux incarnations des neuf muses, ce qui donne un cachet et une texture musicale uniques à cette aria. Une seule autre fois dans ses offrandes lyriques à la scène londonienne Handel utilisa un orchestre réduit sur scène, dialoguant avec celui de la fosse¹⁵. La scène liminaire de *Giustino* (1737) précise en effet dans sa didascalie: "...*Coro d'Instrumenti sopra la Scena ...* A Band of Instruments on the Stage..."¹⁶ Or le contexte est fort différent puisque la scène en question est une scène de couronnement; le procédé du dédoublement des forces orchestrales est donc lié au faste et à la pompe qui s'entendent à la solennité de l'occasion. Dans *Giulio Cesare in Egitto*, le double orchestre est en revanche un des ingrédients essentiels de la formidable machine illusionniste de l'épisode qui nous intéresse.

Parmi les neuf instruments en question, trois ne laissent pas d'intriguer. Il s'agit d'une viole de gambe, d'une harpe et d'un théorbe, trois instruments qui, surtout dans le cas des deux premiers, étaient largement passés de mode en 1724. Ces trois instruments obsolescents qui donnent une couleur archaïsante caractéristique à l'aria de Cleopatra, étaient fort en vogue au XVII^e siècle et évoquent un univers musical et lyrique bien différent de celui de l'*opera seria* héroïque rigide et marqué par les principes néoclassiques empruntés par Metastasio à Racine et à Corneille. Il s'agit de l'opéra vénitien du XVII^e siècle, si baroque dans sa profusion, de ces imbroglios de Cavalli ou de Cesti où personnages, événements et intrigues secondaires se bousculaient et où la comédie faisait bon ménage avec la tragédie.

Il est bien connu que Handel considéra toujours avec la plus grande circonspection la réforme arcadienne de Zeno puis de Metastasio, et que, à l'inverse de ses contemporains, il ne mit que très rarement en musique les livrets de ce dernier. A maintes reprises dans ses opéras, le compositeur fit montre de son particularisme en matière lyrique et manifesta des affinités inhabituelles pour le monde et l'esthétique lyriques révolus des opéras vénitiens du XVII^e siècle¹⁷.

Le livret de *Giulio Cesare in Egitto* n'était lui-même qu'une adaptation par Haym d'un livret du dramaturge vénitien Bussani mis en musique en 1677 par Sartorio¹⁸. Quant à

15 En réalité, il existe une différence entre les indications relatives à la division spatiale de l'orchestre telles qu'elles apparaissent dans les livrets d'une part et dans les manuscrits autographes d'autre part; voir à ce propos Winton Dean, *Handel and the Opera Seria* (London: Oxford UP, 1970) 196.

16 Harris, vol. 8, 50-51.

17 Un nombre anormalement élevé de livrets mis en musique par Handel étaient des adaptations d'anciens livrets vénitiens, l'exemple le plus célèbre et le plus révélateur étant celui de *Serse* (1738). Voir à ce propos Reinhard Strohm, "Handel and His Italian Opera Texts," *Essays on Handel and Italian Opera* (Cambridge: Cambridge UP, 1985) 34-79.

18 Sur l'histoire de ce livret originel et de ses avatars jusqu'à l'adaptation de Haym, ainsi que sur les survivances de certains éléments typiques de l'opéra vénitien du XVII^e siècle dans le livret de 1724, voir Craig Monson, "Giulio Cesare in Egitto: From Sartorio (1677) to Handel (1724)," *Music and Letters* 66 (1985): 313-43.

l'épisode du Parnasse, son origine remonte également au XVII^e siècle, plus précisément à une version modifiée du livret de Bussani représentée à Milan en 1685¹⁹.

L'introduction de la viole de gambe, de la harpe et du théorbe équivaut ainsi à intégrer un nouveau repère temporel dans l'épisode. Cette ultime complexification aboutit donc à une disposition concentrique des zones temporelles - Antiquité, XVII^e siècle et XVIII^e siècle -, disposition compliquée par des chevauchements, des passages et des échanges. Là encore, cette multiplication de l'artifice n'est ni fortuite ni gratuite dans la mesure où il semble évident que ces diverses unités temporelles sont intimement mêlées l'une à l'autre et sont nécessaires au bon fonctionnement du système tout entier.

Du point de vue de la mise en abyme, l'introduction d'une référence à une étape historique du développement du genre lyrique aboutit à une mise en perspective unique du genre opéra. Ancré dans le présent de la tradition de l'*opera seria*, Handel considère avec ce qu'on suppose être une certaine nostalgie une époque révolue, celle de l'opéra des origines. Le lien est donc fait entre l'*opera seria* du XVIII^e siècle, tout de raideur classique, et l'opéra vénitien du XVII^e siècle, tout d'exubérance baroque. Ainsi, il est loisible de déchiffrer dans cet épisode un opéra dans un opéra, mais aussi l'opéra dans l'opéra, c'est-à-dire le genre opéra dans le genre opéra. La spécularité de la mise en abyme est donc triple et concerne tout à la fois le théâtre, l'opéra en tant que genre théâtral musical et chanté - dans une perspective synchronique - et enfin l'opéra en tant qu'art marqué par une évolution historique - dans une perspective diachronique.

Le cas de cet épisode de *Giulio Cesare in Egitto* démontre sans conteste à quel point l'esthétique dont dépend l'œuvre a pour pierre de touche un principe de multiplication et même de prolifération. Les jeux de l'artifice, du vrai et du faux, dédoublent voire multiplient les virtualités de la représentation. Un tel principe illusionniste permet à l'*opera seria* de créer un monde dans son intégralité. La scène de séduction à la portée apparemment limitée qui réunit Cleopatra et Cesare transcende son cadre étroit et, par la magie créatrice de l'artifice, élabore un univers complexe et profus se prêtant aux vertiges de l'anamorphose; elle est une matrice, un microcosme portant en soi les germes et les potentialités d'un macrocosme.

Or, la multiplication hystérique est telle qu'elle frôle sans cesse son propre contraire - l'annulation. La machine de l'illusion menace à chaque instant de s'emballer, d'échapper à tout contrôle, et, en dernière instance, de sombrer dans la dissolution totale. De façon similaire, à la même époque, dans un autre domaine artistique, celui de la peinture, les personnages de Maulpertsch, de Magnasco et de Gianantonio Guardi, le frère moins célèbre de Francesco, sont au bord de la désintégration tant la touche artificielle et outrancièrement nerveuse de leurs créateurs semble s'acharner à battre en brèche toutes les lois de la *mimesis*. L'opéra handélien, dans sa folie d'accumulation et d'expansion, vacille en permanence au bord d'un abîme, ou plutôt, se tient exactement au point d'équilibre entre deux abîmes, le néant dont il naît et celui dans lequel il semble prêt à s'effondrer.

Cette esthétique de la profusion, cet illusionnisme multiplicateur sont essentiellement hédonistes. Le maître mot de cette esthétique est le plaisir, la jouissance, ce "goder" ou ce "gioir" qu'on retrouve sans cesse dans le lexique des livrets italiens de l'époque. Ce plaisir est celui de la beauté, beauté physique de Cleopatra et de son chant, son "bel canto" qui suscite l'enthousiasme de Cesare. C'est aussi tout simplement le plaisir de la

19 Monson 332-33.

séduction, de l'amour platonique et surtout sexuel. Bien que la bienséance excite d'emblée toute allusion aux choses de la chair dans l'*opera seria*, comment ne pas voir plus que des sous-entendus érotiques dans les paroles suivantes de Nireno, destinées au dictateur romain:

Signor: s'amor t'accese,
Non t'affliger no no; Lidia è cortese:
Anzi se non t'è grave, ella t'attende
Nelle sue Stanze or or....

*If Love has inflamed you, despair not of Success:
Lidia with Courtesy expects you in her Apartment.*

Quant à la Vertu qu'est censée incarner Cleopatra, elle n'est naturellement que façade et ne réussit en aucun cas à duper Cesare, qui déclare " ... dei mio gioir invido è il Numel / ... *the envious Gods debar my Happiness.*" (Je souligne.)

Au tout début de la scène, Cleopatra fait part à Nireno de son intention de faire en sorte que Cesare succombe à son charme grâce à son stratagème et qualifie ce dernier de "stravagante" - extravagant et typiquement baroque, en effet ...

Xavier CERVANTES
Université de Toulouse-Le Mirail

LE LOGICIEL FAUSTIEN

La notion de "contradiction", c'est bien connu, domine les préoccupations artistiques, philosophiques et scientifiques de Goethe, si soucieux de résoudre le dualisme universel, jaugé d'après celui dont il ressentait la présence dans son esprit. Maltins personnages de ses drames, à commencer par Faust, revivent sans doute les aspects décisifs de cette maîtrise prométhéenne.

Or dans sa volonté de "représenter (son) monde intérieur"¹, Goethe parvient à décrire "la démarche de sa propre pensée"² dans l'espace dramatique. Et Faust "incarne (alors) poétiquement l'activité(...du) poète"³. Le schéma mental qui donne forme à cet espace -c'est-à-dire la "dialectique du oui et du non", d'après l'impact moteur de la "contradiction" dans la création artistique-, ce schéma transparaît donc dans l'action dramatique, en accord avec le désir de Goethe d'élaborer une oeuvre qui serait à elle-même sa propre théorie. Cette indifférenciation du sujet et de l'objet, qui inspire à Goethe poète de remarquables métaphores, donne ses couleurs les plus spirituelles à l'optique goethéenne de la réconciliation des contraires.

Cette optique se révèle avant tout dans sa conception du projet artistique. L'oeuvre parfaitement une, "synthèse harmonieuse" des valeurs et des notions opposées, suppose -un peu comme les oeuvres picturales auxquelles songe Goethe- "une interaction, une polarité, ou quelqu'autre terme qu'on veuille utiliser pour désigner les apparitions du double ou même du multiple, à l'intérieur d'une unité incontestable"⁴.

Rappelons l'intérêt de Goethe pour "le mystère de l'unité qui s'est scindée ou de la dualité qui aspire à retrouver l'unité." (Goethe étudiant la "métamorphose des plantes" pense à la "feuille bifide" d'une certaine espèce, qui l'incite à méditer sur ce "mystère".) L'"incandescence des contraires"⁵ opérée dans *Faust* déborde celle qui s'effectue dans la conscience de ce personnage; et l'on peut se souvenir des remarques d'Oswald Spengler à propos de ce drame, où se verrait réalisé le rêve d'une "mécanique achevée en soi, sans contradiction". André Dabezies, faut-il rappeler, s'efforça d'arracher les aspirations célestes du Faust-poète à l'ombre de la "mathématique faustienne" de Spengler, si peu rassurante. Pourtant l'ombre du diable n'est pas innocente sur la scène du *Faust*, conçu comme un diptyque (c'est d'ailleurs au premier volet de ce diptyque que nous limiterons cette approche, pour souligner les qualités méconnues de sa traduction-adaptation par Nerval.)

L'identité du "Double" et du "Diable" a maintes fois été reconnue, notamment par Otto Rank⁶. Le mot "diable", faut-il d'ailleurs rappeler, servit à désigner divers objets caractérisés par leur bipartition ou par leur mouvement alternatif. Certains d'entre eux:

1 Goethe, *Conversations avec Eckermann*, Gallimard, 1988, p. 102

2 L'idée n'est pas nouvelle. Nous citons ici Geneviève Bianquis: "L'Urphänomen dans la pensée et dans l'oeuvre de Goethe", dans *Etudes sur Goethe*, Société des Belles Lettres, 1951, pp. 45-80

3 André Dabezies, *Visages de Faust au XXème siècle*, P.U.F., 1967, p. 512

4 Goethe, *Ecrits sur l'art*, Klincksieck, Paris, p. 131

5 Cette formule est de Paul Henri Bideau: *Goethe, (Que-sais-je?)* P.U.F., 1984, p. 82

6 Otto Rank, *Don Juan et le double*, (P.B.P.) Payot, 1992, p. 106

ciseaux, levier, machine à tisser, personnages ou objets-ludions apparaissent bien dans le texte, ou sur la scène de *Faust*!

Or ce diable est bien, comme Méphistophélès, "l'esprit qui toujours nie". Faust l'appelle "Esprit de contradiction". Sans doute n'est-il pas innocent que ces deux affirmations se répondent en parfaite symétrie dans l'espace du drame: dans *Cabinet d'étude* (I) et dans *Nuit de Walpurgis*. Le Négateur éternel, identifié par son pouvoir de division, est traditionnellement reconnu comme le prince des faux-semblants. C'est-à-dire de tous les arts⁷, miroirs trompeurs dans lesquels se dédoublent les formes du réel. Mais le diable serait encore maître de toutes les harmonies, témoins spirituels de sa séduisante duplicité. Le "diable" dans *Faust* n'est donc qu'un masque, pour donner un visage au pouvoir sans nom qui instrumente cette oeuvre, justement conçue pour cerner une vérité supérieure, valable aussi bien pour tous les hommes que pour l'art de Goethe. (La liaison qui s'effectue dans l'esprit de Goethe entre les aspects sociaux et ceux purement artistiques de la mimésis⁸ autorisent cette remarque...)

Le contenu social de certaines scènes ou intermèdes de *Faust* n'est à cet égard pas moins parlant que les divers symboles semés dans ce drame. Les plus menus détails du drame - et du texte -, si l'on se fie aux capacités métaphoriques indiquées plus haut, seraient autant d'indices sur les raisons premières du cadre mental que présuppose le déploiement harmonieux de cette oeuvre.

Tâchons d'abord de considérer ce déploiement formel, qui répond supérieurement aux ambitieux projets du poète. Et si les rigueurs nuancées de cette forme peuvent s'expliquer comme les marques du conflit mental présent dans toutes les consciences, on devrait encore ramener au même conflit, mystérieusement aggravé? le retour sur soi du regard créateur qui se prend lui-même pour objet, lorsque la caresse mimétique des apparences ne lui suffit plus.

La composition du drame

Après les deux prologues, dont le couplage est déjà suggestif, 25 scènes se succèdent. Mais la reprise du titre *Cabinet d'étude* pour les scènes (ou tableaux) 3 et 4 nous engage à en considérer 24. Mystérieusement, ce nombre exemplaire de toutes les harmonies est associé dans les traditions les plus diverses, comme celles qu'étudie Frazer dans *Le Bouc émissaire* (*Le Rameau d'or*, III) aux données temporelles de pratiques sacrificielles ou magiques. C'est aussi la durée prévue du pacte dans la légende du *Faustbuch*. Ce chiffre se retrouve dans le *Faust* de Goethe, avec les "vingt-quatre jambes"(N)⁹

7 Dans le domaine littéraire, l'étude de Maximilian Rudwin: *Les écrivains diaboliques de France*, C.N.R.S., 1937, illustre fort bien cette idée.

8 Maintes pages des *Écrits sur l'art* sont à cet égard d'un intérêt capital. Mentionnons au moins les réflexions percutantes de Goethe sur l'originalité des écrivains, qui font suite à ces considérations sur la "singularité de l'être (humain)", simple résultante de "toutes les actions exercées sur lui par les autres." (*Op.cit.*, p.46).

9 Nous citons ici le texte de Gérard de Nerval (N) dont nous rapprocherons souvent la traduction du texte original, scrupuleusement traduit par Henri Lichtenberger (Aubier, coll. bilingue, 1976) (L). D'éventuelles références à la traduction de Jean Malaplate (Garnier-Flammarion, 1990) seront signalées par (M).

des six chevaux dont parle Méphistophélès, justement dans *Cabinet d'étude* (II). (Aussitôt après avoir proposé le poète "Microcosmos" en modèle à Faust: nom fort suggestif, qui stigmatise les capacités mimétiques de tout discours poétique.)

Déjà dans *Les Complices*, drame de jeunesse de Goethe où se glissent des allusions au "diable" et au "docteur Faust", l'héroïne à laquelle s'attachent divers soupçons, a "vingt-quatre ans". Rappelons d'autre part les "huit girandoles de cristaux" contenant chacune "trois bougies" qui dans *Le Diable amoureux* de Cazotte retiennent probablement l'attention de Nerval, traducteur de *Faust* I. Nerval accordait une importance particulière à la durée légendaire du pacte. Il est d'autant plus remarquable que, dans sa traduction, les parties conservées en vers (autres que les prologues) s'organisent en séries de huit vers, nous y reviendrons. Et cette computation instinctive reste au service... du Diable. Goethe, qui n'appréciait guère le mélange de la prose et des vers, avouait que son *Faust* reprenait "nouveau et esprit" dans cette traduction. Sans doute en raison des facultés poétiques de Nerval, soumises aux mêmes lois qui s'exercent dans celles de Goethe? (Ces tendances numériques du texte de Goethe paraissent s'aiguiser dans celui de Nerval.)

Certaines remarques de Geneviève Bianquis à propos de *Faust* sur le rythme biologique de certains "génies" littéraires, conforme à ce nombre, s'avèrent troublantes¹⁰... Au moins peut-on remarquer que les vingt-quatre vers de la chanson de "Thulé" échappent aux lèvres de Marguerite lorsqu'elle éprouve le "frisson" délicieux du péché.

Les "vingt-quatre jambes" par lesquelles Méphistophélès tente Faust revêtent l'éclat d'un indice énigmatique sur la composition du drame, si longtemps remise en question. Mais la valeur spéculaire de cet indice s'efface, devant les effets de symétrie plus crédibles animant -un peu comme dans *Les Affinités électives*- cette construction. Danielle Bandelier, justement penchée sur les huit sections de la *Saison en enfer*, observe qu'une "esthétique de la symétrie" relaie des tendances spéculaires, proches de celle qui nous préoccupe¹¹. Et Charles Dedeyan, qui voyait d'ailleurs en Faust un "voyant prérimbaldien", parlait de "machine infernale" pour qualifier la structure dramatique de *Faust* (I), à laquelle il reconnaissait un certain équilibre¹².

Une implacable harmonie caractérise en effet l'étagement des tableaux. Les deux *Cabinet(s) d'étude* précèdent deux tableaux dont les lieux s'apparentent (*Taverne, Cuisine*) et suivent les deux premiers tableaux du drame, bien raccordés par l'évocation extatique de la fête du printemps (par Faust) qui termine *Nuit* et par les préoccupations festives des promeneurs du tableau suivant (*Devant la porte de la ville*). (L'association de ces deux tableaux recouvre une énigme, que nous préciserons bientôt). En raison de l'effet de symétrie induit par la position centrale des deux *Cabinet(s) d'étude* on peut transcrire cette succession comme suit: (1 + 1)-2-(1+1).

Cet effet se renouvelle avec les cinq tableaux suivants, où deux scènes d'intérieur féminin: *Le soir* et *La maison de la voisine*, séparées par *Promenade*, sont encadrées par deux tableaux portant le même titre. *Une rue*. Soit 2 - 1 - 2. (Ces chiffres visualisent le plus schématiquement un tel effet.)

10 *Op.cit.*, p.165.

11 Voir Danielle Bandelier, *Se dire et se taire: L'écriture d'Une saison en enfer*, Neuchâtel, 1988.

12 Charles Dedeyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, vol.2, p.137.

Ensuite se regroupent *Jardin et Maisonnette dans un jardin*: 2.

Alors s'amorce la deuxième phase du drame, où se dégrade l'amour de Faust et de Marguerite. Ici deux scènes d'intérieur féminin: *Chambre de Marguerite* et *Le jardin de Marthe* puis deux scènes en décor urbain sont toutes les quatre encadrées par les fameuses *Forêt (et) caverne* et *Nuit*: 1 - 2 - 2 - 1.

La proximité sémantique de ces deux derniers titres n'est pas vaine. "*Forêt*" se termine par la réplique de Méphistophélès, où une allusion à la sueur (de Faust amant) se retrouve dans la bouche honteuse de Valentin, dans la première réplique de *Nuit*. De même les insultes que Faust adresse à Méphistophélès revivent dans celles que Valentin crache vers Marguerite; et la "rage d'amour" (N) de Faust et la "fureur" (M: "übermächtig") de celui de Marguerite préparent la Marguerite lubrique, invectivée par Valentin dans *Nuit*, etc. Pourtant dans ce tableau, la vision imaginaire de Marguerite, incarnation de la "honte" dans de sales infirmeries, savamment s'oppose à la vision non moins imaginaire de la jeune fille dans un champ des Alpes, dans *Forêt*.. Voilà qui justifie au moins les remaniements si problématiques de la composition du drame. Cette *Nuit* (de la mort de Valentin) marque le tournant majeur de l'action. C'est pourquoi ce titre reprend celui de la première scène.

Alors se disposent deux couples de scènes: *Nuit de Walpurgis* et *Songe d'une nuit de Walpurgis*, puis *Un jour triste dans les champs* et *Nuit en plein champ*: ces deux couples, parfaitement unis, sont encadrés par *L'église* (N) et *Prison*, la scène finale. Soit 1 - 2 - 2 - 1.

Le jeu réflexif de ces deux scènes, apparemment contestable, appelle quelques remarques. Il ne fait qu'illustrer le jeu subtil de Goethe, mieux perceptible dans le texte. Par exemple Méphistophélès, dès le *Prologue au ciel*, reprend aux archanges une expression récurrente de leur discours: "premier jour"(L). Raphaël lui-même, évoquant au début de ce "*Prologue*" le "Soleil" et le tonnerre, se fait l'écho du directeur du théâtre associant le "Ciel" et l'"Enfer". (Le chiasme de Nerval: "Et de l'enfer au ciel, et du ciel à la terre" prépare ceux qui distinguent les répliques des anges dans le prologue suivant, comme pour renforcer les liens ténus qui relient le domaine de l'art, infernal? (le théâtre) au domaine céleste.)

De même, l'annonce enthousiaste du "Choeur des anges", qui termine la (première) "*Nuit*: Le maître est tout proche(...) il est là" ne se vérifie pas immédiatement dans l'action... sinon dans l'apparition du barbet diabolique, retardée par un étrange intermède grâce auquel est atténuée cette identification implicite et déjà freudienne de Dieu et du Diable. (On peut ainsi mieux comprendre les remarques de Charles Dedeyan sur les parentés de contenu de l'"épilogue partiel" et du *Prologue au ciel* Nerval a d'ailleurs accusé le relief de ce relai par le choix du vocabulaire: aux derniers mots du chœur des anges "le Seigneur approche, il est ici!" répond l'énoncé de Faust: "il (le barbet) tourne... en s'approchant de nous de plus en plus(...)". Mais chez Goethe, ce relai est plus subtilement indiqué par le chiasme syllabique opposant les formulations: "Euch ist der Meister nah, / Euch ist er da!" (6-4) et "Er um uns her und immer näher jagt?"(4-6)

Tout le découpage dramatique, ainsi considéré, converge donc sur cette identification (Eglise - Prison), bouclant durement le parcours, décrit plus haut, qu'une formule unique peut transcrire; 2 + (13 + 12), c'est-à-dire :

2 (prologues) / (1+1) - 2 - (1+1) / 2 - 1 - 2 // 1-2-2 - 1 / 1-2-2-1

Le jeu complémentaire du double et de l'unité s'illustre dans cette combinaison nuancée, qui trouve toute sa cohésion dans la deuxième partie (6+6), caractérisée sur le plan dramatique par la violence de l'action. On comprend ainsi l'attraction pour Goethe de l'auteur de *Sylvie*, où certains critiques ont repéré des jeux symétriques analogues¹³.

Et dans ce jeu alternatif paraît bien se spiritualiser l'empreinte du "pied cornu" (N) du Diable, dont les attributs symboliques impliquent toujours la notion de double. Evoquons brièvement les "quatre vents" (L) présents dans la bouche de Méphistophélès ou le "zig-zag" (L) du "feu follet" évoqué dans *Cabinet II*, et visible (?) dans *Nuit de Walpurgis* : deux tableaux, que 16 (8x2) autres séparent. Et si cette *Nuit* précède les quatre derniers tableaux du drame, le titre *Cabinet d'étude* apparaît après ses quatre premières sections.

Ce feu follet, vrai fils du Diable, sait d'ailleurs "singer l'homme" (L). Il faudrait s'attarder sur toute la diversité de ce symbolisme, qui s'étend aux mouvements notés des personnages et qui semble témoigner de l'éthique spirituelle de Goethe, envisagée comme une maîtrise des oppositions.

Ces qualités rythmiques se retrouvent à un autre niveau de la progression dramatique. Les tableaux se subdivisent en effet, d'abord par des entrées-sorties de personnages visibles, ou par certaines ruptures de l'action. Par exemple les deux premiers tableaux s'articulent nettement en quatre scènes (indifférenciées dans la présentation écrite.)

Cabinet (I) se découpe en trois parties. (Faust à la fin du tableau se réveille, seul.) Mais l'intervention des esprits à qui parle Méphistophélès indiquerait le découpage 3/4. De même *Cabinet* (II) se découpe en trois parties -ou quatre, avec la sortie de Faust avant l'entrée de l'écuyer. (Mais Méphistophélès porte alors les vêtements de Faust!) Les deux tableaux suivants comportent plus nettement trois parties.

La progression 4, 4, 3/4, 3/4, 3, 3 qui renforce la cohésion du regroupement de tableaux indiqué dans notre premier développement peut se lire comme un jeu du pair et de l'impair, qui se renouvelle d'ailleurs pour chacun des regroupements indiqués plus haut.

Le découpage de certains tableaux, comme *Walpurgisnachtsraum*, peut sembler problématique. Or dans cet assemblage de 44 quatrains, le vers "Musca de mouche et nez de moucheron" (L), présent dans les quatrains 8, 18 et 36 instaure un découpage en quatre sections, où le jeu du pair et de l'impair s'illustre dans celui des valeurs 8 et 9, 17 et 18:

8+9+1+17+1+8 (les crochets indiquent la présence du vers en question.)

Cet amusant énoncé est à lui seul un symbole dérisoire et diabolique (puisque les "mouches" dans la bouche de Méphistophélès sont un attribut de Satan!) de tous les chiasmes, sémantiques, sonores et spirituels. (Nerval en traduisant "Nez de mouches et becs d'oiseaux" ne fait que renforcer cette capacité symbolique. Mais sa réduction de l'assemblage à 42 quatrains n'engage plus que des valeurs paires dans cet équilibre: les trois reprises se situent en position 8, 18 et 34. Ce qui fait apparaître quatre séries de 8, 10, 16 et 18 quatrains.)

Cet intermède, célèbre et dédaigné, devrait alors se lire comme une fantaisie autocritique visant les procédés habituels de l'art (poétique seulement?), comme l'indiquent une foule de motifs énigmatiques ayant trait à l'art ou aux faux-semblants, tandis que le

13 Voir: Sarah Kofman. *Nerval. Le charme de la répétition*, L'Age d'homme, 1979, pp. 39-41

principe des oppositions compensées transparait dans maintes allusions ludiques à des tourments conflictuels.

Certaines scènes monologiques (*Chambre de Marguerite*, *Les remparts* (N) ne sont pas en retrait de ce jeu métrique: relances verbales ou découpage thématique du discours (appel à la Vierge, expression de la douleur ressentie, regard sur le décor, et nouvel appel à la Vierge de Marguerite dans *Les remparts*) obéissent au jeu des mêmes valeurs numériques. Ces deux scènes encadrent d'ailleurs le *Jardin de Marthe* et *A la fontaine*, différenciées par leur contenu malgré leur parenté, et dont le découpage est analogue: changement, ou sortie de personnage(s) au cours de l'action.

Une rigueur constante ordonne ces mouvements au fil des tableaux regroupés en série, comme on pourrait le montrer plus longuement. On songe à la technique du Rosaire, impliquée d'ailleurs par le contenu discursif de la "*Chambre*" et des "*Remparts*", gème tableau avant la fin du drame. Mais les valeurs trop charnelles des deux tableaux que ces scènes encadrent limitent ce rayonnement céleste, que cet art poétique en quête de ses origines ne revendique pas si clairement comme sa raison première.

A un niveau plus étroit du texte, ces tendances s'aiguisent encore. Dans le *Prologue sur le théâtre*, Goethe rhétoricien se livre à une extraordinaire démonstration sur l'art de la "dispositio". Ce prologue s'articule en trois temps, d'après la progression dramatique: position spirituelle des trois protagonistes (3 répliques), résistance du poète sollicité (4 répliques, associant le poète et le directeur), prise à partie du poète par le "bouffon"(N) (3 répliques), avant l'intervention conclusive du directeur.

Une rigueur mathématique caractérise la progression thématique de chaque réplique. Leurs vers, en nombre variable, se regroupent d'après les franches altérations de l'argumentation. La septième par exemple, compte 24 vers (L) que l'on peut répartir en trois ensembles de huit. Orgueilleuse réaction du poète (a: apostrophe du directeur, b: mystère de l'art), rôle et procédés du poète (a: l'harmonie, b: le rythme), thèmes et effets de l'art poétique (a: la passion, b: la gloire).

Ces trois ensembles de 8 vers se subdivisent encore, comme souvent dans les autres répliques, par des reprises verbales en tête de vers (coupes de 4 et 2 vers pour cette réplique), ou simplement par les articulations très apparentes du discours. Six sections de quatre vers se distinguent ainsi, finement divisées.

Or une allusion à "l'harmonie (poétique)" et au "nombre" se prolonge aux vers 11 et 14 par l'évocation de la "dissonance" et de la "division" qui marquent exactement le milieu de la réplique. (Le vers où apparait cette "division" se termine par les mots: "le rythme et le mouvement".)

Ce jeu spéculaire par lequel le texte indique lui-même l'existence de la loi (diabolique?) à laquelle il se conforme, se renouvelle dans la plupart des répliques, toujours différemment. Ainsi la sixième (le directeur), aux articulations plus complexes mais non moins rigoureuses, compte 26 vers, apparemment organisés en 5 tranches: 5 - 4 - 4 - 8 - 5 (4+1). (Evocation imagée du moyen adapté pour toucher le public - occupations quotidiennes - et motivations de ce public - Les illusions de la salle comble: a) aux poètes sont opposés les mécènes, b) aux mécènes sont opposés les poètes - Conseil du directeur, qui marque son étonnement au dernier vers.) Or après les 13 premiers vers, la quatrième

section (8 vers) se découpe elle-même en deux parties égales, et le mot "moitié" (Halb...halb) est répété deux fois dans le 4ème vers de cette section. Cette réplique, faut-il noter, marque le coeur de ce "Prologue", où elle sépare en fait deux séries de cinq répliques! (L'évocation par le directeur de la frénésie de renouvellement qui caractérise les foules, dans les répliques 1, 6 et 11 participe à cet effet de symétrie.)

Les autres répliques ne sont pas moins remarquables. Privées de détails numériques ou quantitatifs, elles recèlent volontiers des oppositions sémantiques frappantes: "Mille couleurs, peu de lumière/ (...) mensonge, (...) vérité"(M) qui en marquent justement le centre: vers 13 et 14 de la 8ème réplique (le bouffon), qui compte 26 vers.

Ce choix de répliques n'est pas arbitraire: il répond à la logique goethéenne, qui associe les répliques suivies des trois personnages (6, 7, 8) où s'exhibe la loi qui la gouverne. Loi stigmatisée par les contradictions des vers précédemment cités, autour desquels s'orchestre le texte de la réplique, dans un jeu parfaitement réglé d'oppositions structurelles et / ou sémantiques.

Une longue étude serait nécessaire pour mesurer tous les aspects d'un tel phénomène dans le seul espace de ce "Prologue". L'étude comparée du texte original et de l'adaptation de Nerval, qui modifie parfois le compte des vers ou remodèle très légèrement l'organisation de l'argumentation, témoignerait de la parenté spirituelle qui motive sans doute l'entreprise de cette traduction.

On peut enfin noter ici que Nerval a équilibré la quatrième réplique (le directeur) en réduisant à 14 vers le déroulement plus nuancé des 15 vers de Goethe. L'allusion à la "divis(ion)" de l'"ouvrage"(N) par laquelle commence le troisième volet de l'argumentation (4 - 6 - 4 vers) l'emporte en clarté sur l'ironie plus ambiguë de la pièce servie "en pièces" au public dans le texte de Goethe. Si la technique de la "dispositio" est ainsi vantée, les dangers de sa séduction, rappelés par Paul Ricoeur¹⁴ seraient plus largement questionnés dans tout l'espace du drame, conforme au projet posé dans ce prologue.

La visée autocritique de cette interrogation sur le secret de l'"harmonie" questionné dans ce prologue traverse bien sûr tout le drame, où elle esquisse des solutions plus précises.

Dans *Cathédrale* (M) justement, Marguerite, "Le mauvais esprit"(N) et le "Choeur" se partagent équitablement 12 répliques. Les répliques 5 et 7, réservées à Marguerite, découpent fort bien cet harmonieux ensemble: elle y exprime à deux reprises sa sensation d'étouffement, causée par le bruit de l'orgue et par la vue (non moins harmonieuse?) des piliers.

Cette remise en cause de l'harmonie, qui pourtant s'affirme dans l'espace textuel de cette scène, est d'ailleurs préparée dans la scène précédente par les injures de Valentin qui voit dans sa soeur une incarnation de la "honte", que l'on "étoufferait volontiers"(L). Et la "douzaine" d'hommes auxquels Valentin livre sa soeur (dans la même réplique!) revêt un poids énigmatique, avant le jeu des douze répliques de *L'église*, au coeur desquelles s'identifient l'horreur (étouffante) et l'harmonie (sonore et visuelle).

14 Voir: Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, pp. 15-16.

Le démon et la symétrie

La violence et la corruption du désir se trouvent donc être indiquées dans cette réflexion poétisée, en grande partie intuitive, sur le problème de l'harmonie poétique, expressément posé dans le premier "Prologue".

On songe à l'expression citée par Gûsdorf: le "sombre démon de la symétrie"¹⁵. Mains passages de *Faust* pourraient confirmer ce point de vue, lorsque tous les niveaux du texte -et même l'impact sonore de certaines onomatopées- participent à cette révélation, qui substitue aux garanties célestes de l'harmonie l'action d'une contradiction existentielle aux manifestations diverses, parmi lesquelles doivent se compter les formes du désir corrompu.

Le "torrent furieux d'incantations magiques"(L) (le "furieux chant magique"(N) dont parle Méphistophélès) dut certainement résonner dans l'esprit de Nerval, qui remodèle la versification du chant "alternatif" des sorcières suivant cette réplique dans *Nuit de Sabbat*, -justement après *L'église* (N). Dans la coulée alternative des vers de Goethe (vers normaux et vers de chanson), Nerval regroupe deux séries de douze vers (chacune de trois répliques) que séparent quatre brèves répliques en prose. Le jeu se prolonge ensuite, avec une série de 24 vers, précédés par une alternance de six répliques, où se trouvent répétés certains mots. Tout cela paraît motivé par l'impact symbolique de l'opposition des sorcières et des sorciers, et par celle du "Choeur" et des (deux) "demi-choeur(s)".

Si l'harmonie parle par toutes ces bouches, elle est bel et bien diabolique. Divers détails du texte précisent le climat conflictuel caractérisant le rassemblement indifférencié du groupe satanique. Tous les antagonismes font cercle, tandis que les reprises du chiffre "mill(e)" par ces chanteurs, bientôt réduites aux "cent feux"(L) de Méphistophélès, ouvrent cette vision métaphorique sur l'espace malgré tout spengliérien d'un infini mathématique.

Allons plus loin: dans *Jour sombre*. *Un champ* qui suit la scène précédente -après le fameux intermède qui double cette *Nuit*, l'auteur d'*Aurélia* s'est peut-être laissé captiver par la première réplique (de Faust), centrée sur une allusion aux "yeux" du démon. Le texte de Goethe en effet se distingue d'abord -à vue d'oeil- par 12 points d'exclamation; on en compte six autres dans la seconde réplique de Faust; après la très brève saillie de Méphistophélès, qui ranime la vigueur des reproches que lui adresse Faust. Ces deux répliques jumelles forment donc un tout (A+A', avec la saillie de Méphistophélès: B).

Tout ce passage se distingue stylistiquement par le jeu des répétitions qui le tissent. Quatre mots en A sont répétés (seulement deux sans variation syntaxique: "Elend", "dahin", et "Geist(ern)" et "(S)ieh", employé trois fois.

Quatre autres mots nouveaux sont répétés deux fois en A': "wieder" et "Jammer" en couples purs, et "Hund(gestalt)" et "Füsse(n)". Deux "Elend(s)" s'en distinguent, comme un écho aux deux "Elend" de A. De même deux "Erste" en A' reprennent le "Erste" de B (Méphistophélès): "Sie ist die Erste nicht." On doit encore souligner en A' les trois "Wandl(e)", écho probable aux trois "Stieh" de A? Le double système d'échos A-A' regroupe 24 mots! (L'apparition du mot "wieder", quasiment au centre d'un tel système, est assez expressive.)

Leur distribution sur ces deux répliques et leur différenciation en mots répétés deux ou trois fois mériterait d'être longuement commentée, de même que la reprise unique en A'

15 Georges Gûsdorf, *L'Expérience du sacrifice*, P.U.F., 1948, p. 39.

de certains mots répétés en A (Geist) ou non répétés (Augen). Ce jeu numérique engage des valeurs familières, qui ne se retrouvent pas si nettement dans la traduction pourtant scrupuleuse de H. Lichtenberger, et encore moins dans celle de J. Malaplate. Voilà qui pourrait justifier la volonté "somniale" de Goethe de récupérer cette brève scène (en prose!) de l'*Urfaust*.

Quoi qu'il en soit, l'adaptation de Nerval ne restitue pas seulement la sophistication du rythme goethéen. Celui-ci accède chez Nerval à une pureté qui signale l'accord spirituel des deux poètes, indépendamment de toute application de traduction (ou adaptation?). Quatre mots sont intégralement répétés en A, bien différenciés par leur valeur syntaxique: "malheur", "captive", "jusque là", "(r)este". L'effet de symétrie, instauré par les relais associant ces répétitions dans l'espace de la réplique se trouble à peine par quatre autres couples, altérés par de subtiles variations syntaxiques: "misérable(ment)", "esprit(s)", "cach(ais)" et "abandonné(e)".

Le jeu se renouvelle en A' avec six couples de mots, associés par des liens plus savants, croisés avec ceux qui relient -depuis la saillie de Méphistophélès- quatre occurrences de "(l)a première". Et ce rythme, fondé sur les nombres habituels, nous découvre sa nature diabolique, signalée par la présence et la parole de Méphistophélès qui inspire la verve rageuse de Faust.

La question qui termine la réponse de Méphistophélès: "Est-ce nous qui t'avons invoqué, ou si c'est le contraire?"(N) infléchit la phrase de Goethe: "Est-ce nous qui sommes venus te chercher, ou toi nous?"(L) dans un sens non moins révélateur: le oui et le non se confondent (Faust n'a pas vraiment "invoqué" le Diable), comme pour signaler la présence (dans la conscience créatrice?) d'une double sollicitation contradictoire, en amont de toutes ces harmonies.

La verve de Nerval, et le mortel souci qui l'assombrit, relaient assurément l'avancée de Goethe sur les voies de cette prise de conscience poétique. Il faudrait s'en prendre à *Aurelia* pour montrer comment le jeu chiffré de cette harmonie s'aiguise chez Nerval.

Enfin, toujours dans *Jour sombre. Un champ*, Goethe introduit discrètement un motif métaphorique dans lequel se confondent tous les indices de la spéculativité de son *Faust*: l'allusion de Méphistophélès aux "verrous" et aux "liens" de la "vengeance"(N), c'est-à-dire de toutes les tensions conflictuelles.

En effet un tableau très bref fait suite au précédent: *La nuit en plein champ*, évidemment raccordé au précédent, et dont le texte résume schématiquement toutes les tendances de l'art de Goethe: parallélismes, répétitions, mouvements alternés de la syntaxe, accordés à ceux des sorcières évoqués par Faust, autour du "lieu du supplice" dans lequel Nerval élargit le "Rabenstein" de Goethe; le tout sur six brèves répliques, énoncées par les deux cavaliers sur leurs "chevaux noirs". Or, après ce tableau de transition, le motif de la clef s'impose dans le dernier tableau: (*Un*) *cachot*, associé à celui des "verrous" et des chaînes de la prison de Marguerite infanticide, éprouvée par la mort de son frère. Marguerite est donc privée, au propre comme au figuré, d'une partie -ou d'une moitié- d'elle-même, et ce par sa propre faute. Autant d'indices sur le drame jumeau qui revit à tous les niveaux de cette oeuvre où se réfléchit la conscience créatrice. On s'éloigne

étrangement de l'aura biblique de la comparaison de Faust et Marguerite à "deux jumeaux qui paissent entre les roses"(N) dans la bouche de Méphistophélès, qui affirme clairement sa jalousie (dans *Forêts et Cavernes*).

Faust tenant "un paquet de clefs" (N; "Bund" chez Goethe) écoute, en même temps que le "cliquetis des chaînes" qui entravent sa bien-aimée! la chanson de Marguerite: 8 vers tout d'abord, dont Nerval a très légèrement accentué le jeu rythmique opéré par divers effets anaphoriques. Mais un neuvième vers se distingue chez Goethe comme une simple répétition: "Fliege fort, fliege fort!".

La "clef" de Faust

Le contenu de cette chanson -l'entredévorement du groupe familial- précise un aspect purement social de la conflictualité qui s'active à tous les niveaux du drame, et qui se confond peut-être avec la loi qui donne forme au texte. -Cette loi chiffrée, dont cet amas de "chaînes" sonores, accompagnement de la chanson de 8/9 vers, est sans doute la "clef". Le rapport des deux amants déchirés qui s'arrachent à leur désir coupable peut s'évaluer comme la restitution dramatique d'une "double sollicitation contradictoire", réaffirmée dans la vision hallucinée de Marguerite, dont la mère "branie de la tête(...) ne fait pas signe(...) ne hoche pas"(L).

Alors apparaît le mot "violence" (répété chez Nerval) dans la bouche révoltée de Marguerite; et la "cloche (l')appelle", qui marque le bris de toutes ses illusions. Ce bruit ne fait que prolonger (dans le texte) celui des "gémissements" infernaux, relayant le bruit concret des "chaînes" et de la "clef" tournée par Faust, où se matérialise le procédé du meccano poétique de Goethe - ou celui de Nerval, qui, par son choix du mot "paquet (de clefs)", se refuse l'aura ambiguë du "Bund" plus subtil utilisé par Goethe.

Or cette clef dans l'"épilogue partiel" du drame répond évidemment à celle qui préoccupe Faust dans le premier tableau (*Nuit*). A la vue des instruments qui semblent le "narguer", renvoyant à Faust les pulsions de rivalité qui animent son esprit à l'égard de la "nature", il leur reproche de ne pas lever les "verrous" (de la nature). (Ce mot de Nerval, mieux que "Schleiers", fortifie le jeu réflexif associant le début et la fin du drame.) "J'étais à la porte, et vous deviez me servir de clef" Mais à la nature "Mystérieuse...(qui) ne se laisse point dévoiler" et que "ni levier ni machine" ne peut "contraindre à faire voir à mon esprit ce qu'elle a résolu de lui cacher", on est tenté de substituer l'oeuvre en cours (Faust), telle qu'elle préoccupe son créateur. Après la "poulie" que Nerval impose pour corser ce jeu réflexif, l'allusion au "pupitre" préparée chez Goethe par celle du "vieux parchemin"(L) précise le poids métaphorique de l'évocation. Enfin l'allusion au savoir et aux techniques paternelles fidèlement perpétuées rappelle le poids de l'imitation et de ses pratiques, à présent condamnées.

Ces remarques pourraient encore s'étayer, par la métaphore de Goethe poignant la Nature(?) "assise à une table de jeu et doublant sans cesse la mise, comme si elle avait le dessein de se surpasser elle-même." Et dans ce *Cachot* justement les vertus rythmiques et mécaniques du texte s'exhibent à travers un réseau de répétitions immédiates, qui forment souvent à elles seules une réplique et sur lesquelles nous ne pouvons nous attarder. (A lui seul, le détail temporel "minuit" paraît d'ailleurs signaler ce phénomène.)

La crise de l'identité étudiée par Gabrielle Malandain chez Nerval¹⁶ caractérise le rapport des deux amants. Certaines répliques "Est-ce bien toi? es-tu bien sûr d'être toi?" (N) doivent s'apprécier en fonction de la crise des différences, orchestrée dans l'action et dans le texte du drame avec un raffinement que certains critiques ont trop sommairement perçu. (C'est encore à la frénésie cyclothymique de nos sociétés, avec l'urgence victimaire qui la caractérise, que renvoient maints détails souvent fort discrets, dispersés dans *Faust...*) Goethe lui-même était conscient de la différenciation illusoire des protagonistes, apparemment chargés d'incarner le schéma mental qui structure sa conscience poétique, et qui s'active dans l'orchestration du texte.

Le double appel "Marguerite! Marguerite!" (12^{ème} réplique) prépare le cri redoublé sur lequel tombe le rideau: "Henri! Henri!". Cette voix venant de l'intérieur" (L) énonce encore le vertige spéculaire du texte. Mais c'est aussi la dernière empreinte, certes "affaibli(e)", du sabot fourchu du Diable, le Négateur par lequel s'altère la plénitude sans-faillie de l'Unité parfaite, éclatée dans tous nos rythmes. "(L)'Esprit qui toujours nie(...) à bon droit" (Méphistophélès, dans "Cabinet") (I)(L)) inspire, faut-il croire, nos principes esthétiques, réductibles au rapport -amical ?- du double et de l'unité. La duplicité du diable est d'ailleurs signifiée par Marguerite qui s'inquiète de l'"air railleur, et moitié colère" de Méphistophélès. Nerval exprime ainsi fort bien cette duplicité, car ce "colère" garde une certaine bonhomie, absente du "halb ergrimmt" de Goethe.

Le rosaire de la violence

Or le diable est encore maître de tous les faux-semblants. Le souci de Goethe pour la mimésis dans le domaine de l'art, si nettement exprimé dans certains écrits théoriques, implique la notion de "rivali(té)". L'association des "diable(s) et (d)es poètes" dans la *Nuit de Walpurgis* signale espièglement la nature d'un certain "diabolisme" littéraire (ou artistique), fustigé par le mot "violence" dans la bouche de Marguerite. En effet l'effraction de Faust dans le cachot de Marguerite répond à sa décision très nervalienne d'"enfoncer" (l)es portes devant lesquelles chacun frémir" (N) au tout début du drame, dans la première *Nuit*: la "clef" qui manque alors à Faust et qui se réfléchit dans celle du cachot est bien celle de l'"ineffable harmonie" (N). C'est pourquoi les "chants des chœurs" abreuvant seuls Faust, au lieu du poison qu'il approche de ses lèvres.

A la fin de cette *Nuit de Walpurgis* Méphistophélès aperçoit "un théâtre" c'est-à-dire le cadre de l'intermède suivant, dans lequel s'exaspère l'art de Goethe, et où le rapport de l'art et de la violence est volontiers indiqué par d'énigmatiques allusions. Or l'intuition poétique de Goethe -comme en témoigne Eckermann- s'exerce avant tout sur la société qui l'entoure: le problème de la mimésis, avant d'être posé dans le domaine de l'art, est abordé sur le plan social dans les *Ecrits sur l'art*. C'est d'ailleurs peut-être ce qui sauve la plume de Goethe du péril que représente cette percée (auto)condamnatrice vers le secret de son art.

Le diable ne peut faire lui-même ce qu'il a "enseigné", apprend-on dans *Cuisine de sorcière*. Le diable apparaît bien comme le modèle originel, dans la chaîne de l'incitation mimétique. Les motifs du "miroir", de l'"éventail" (symbole du rythme bien maîtrisé)

16 Voir: Gabrielle Malandain: *Nerval ou l'incendie du théâtre*, José Corti, 1986.

agrémentent le cadre métaphorique de ce tableau. Les animaux de la sorcière sont des "poètes sincères"(L) qui prétendent savoir "rim(er)". Le bris d'une couronne "en deux morceaux" est associé à cet aveu. Et Méphistophélès de son éventail frappe "à droite et à gauche"(N) ("de-ci de là"(L)) en criant "En deux! en deux!"(N) ("Un de cassé! un autre!(...) pour battre la mesure, charogne, à ta mélodie"(L).) Cette image paraît même viser le principe universel sur lequel Goethe fonde sa métaphysique: l'alternance -systole et diastole?

En effet la performance acrobatique des animaux (des singes, mâle et femelle, auxquels Nerval mêle un énigmatique chat) déborde ce cadre métaphorique. Ils font rouler une grosse boule qui "monte et retombe"(L) figurant le "monde": symbole kaskalen avant la lettre, qui s'oppose au mirage des "forces célestes (qui) montent et descendent", remplissant "les espaces sonores d'une ineffable harmonie": dans la toute première réplique de Faust, dans *Nuit*. Un "crible"(N) (ou "tamis"(L)) relayant cette boule excite la curiosité de Méphistophélès. Cet objet partage en fait le poids symbolique de la croix de Saint-André, de la roue du moulin ou du jeu de dés présents dans d'autres tableaux. L'allusion de Méphistophélès à la "loterie", quel qu'en soit l'intérêt vis-à-vis du tri verbal par tout poète rimailleur (on connaît d'ailleurs les allusions de Goethe aux transactions financières pour évoquer son activité poétique), réclame plus d'attention que les autres motifs. Le thème des jeux de hasard, présent dans ce motif, éclaire en effet le contenu événementiel du tableau qui précède: *Cave d'Auerbach*.

Le nom de Siebel, un des quatre buveurs, évoque d'ailleurs le mot Sieb: tamis, crible. Et les noms de "Frosch" (grenouille) et de "Brander" (brûlot) désignent d'autres attributs du Diable. Méphistophélès lui-même évoque le "Seigneur... des grenouilles"(N) dans *Cabinet d'étude* (1). Or la perforation de la table d'où jaillissent différentes sortes de vins au "choix libre" des buveurs soucieux de boire "ce qu'il y a de meilleur"(L) (le "doux" est opposé à "l'aigre"(N)) inaugure un jeu de hasard dont les règles truquées permettraient à chacun de gagner. Dans l'ombre de cette table, se profilent nos logiciens modernes. Et Goethe, si conscient des rapports poétiques qui associent l'art (poétique) et la science, paraît s'être curieusement efforcé de donner à cet épisode du *Faustbuch*, en conjuguant des éléments légendaires, un relief inédit.

Le texte de cette scène recèle d'ailleurs maintes allusions verbales, très différenciées, à la collaboration active du pair et de l'impair, principe élémentaire de ces techniques nouvelles: symboles gémellaires, motifs contrastants, chiasmes, onomatopées dédoublées, etc. Mais surtout le discours et les chansons des compères, tous diables ratés, se caractérisent par la violence victimaire adaptée aux activités des personnages. Siebel lui-même, nouveau Job, est traité par ses semblables comme un bouc émissaire: "Faites toujours! Je prends (tout) sur moi." (Ce "tout", que l'on doit à Nerval, épaissit le contenu sacrificiel de cette déclaration, moins lourd chez Goethe: "Ich nehm's auf mich.")

Une rivalité amoureuse motive cette exclusion. Mais dans le propre discours de Siebel, l'opposition d'un "vieux bouc" et d'un "brave garçon de chair et d'os", surtout sur le "carrefour" que Nerval indique être "le premier venu" (et donc aussi peu remarquable que n'importe quel autre), raniment une perversité qui parle seule dans ces consciences.

Le destin du "mock-king" girardien se rejoue dans cette scène où les partenaires interchangeables, victimes du même sort et troublés par les illusions de Méphistophélès,

sont bientôt sur le point de s'entredéchirer, tandis que s'abolissent les différences entre les ordres humain et... végétal.

Cette situation est d'ailleurs anticipée par mise en abyme dans la chanson de la puce (8x3 vers!) sur les lèvres de Méphistophélès, et dans celle du rat, chantée un peu avant par Brander: 8x3 vers, avec l'alternance du vers chanté par le chœur, compris dans ces 8 vers. Or Nerval conservant les interruptions du chœur, comme afin de mieux conformer l'espace graphique à ce nombre-clé, a opté pour trois strophes de 8 vers continus.

Entre le contenu sacrificiel des chansons, qu'il faudrait étudier en détail, la rigueur numérique de leur composition (trop brièvement évoquée) et l'expérience vécue des protagonistes, un réseau de liens se tisse, qui pourrait s'ajuster à maints problèmes (et progrès) de notre société. Cette scène constitue en quelque sorte un réservoir infini, présageant de tous les avatars de la crise sacrificielle, détournée de ses formes originelles et dégradée dans des pratiques sélectives soumises au hasard, quand elles ne domestiquent pas mécaniquement ce dernier.

L'humble existence du rat et le brillant destin de la puce aboutissent à la même horrible fin, tout comme l'espoir d'un vin doux, préféré à l'aigre, se solde par une épreuve infernale, elle-même redoublée par la dangereuse illusion des personnages qui se regardant croient apercevoir d'appétissantes grappes. La chanson du rat est d'ailleurs "du goût le plus nouveau"(L). Le renouvellement (victimaire?) de la mode se retrouve dans la scène suivante, avec l'adoption par Méphistophélès de "la mode des faux-mollets". Nerval ici encore force le relief de l'allusion "J'use... de faux-mollets"(L). De même la mention du docteur Luther à qui est comparé le rat bedonnant est corsée chez Nerval par une nuance de jalousie: "(sa mine) Eût fait envie au gros Luther." Rien ne manque, surtout chez Nerval, à cette démonstration poétique où se voient cernés les procédés impérissables, et peut-être le visage futur de la violence.

Or les problèmes exposés dans cette scène, où se voit anticipé le contenu symbolique du tableau suivant (*Cuisine*) trouvent eux-mêmes une synthèse abstraite dans *Cabinet d'étude II*, qui précède cette *Cave d'Auerbach*. Un double sens de lecture serait donc impliqué dans *Faust*; mais le rosaire poétique transcende ici toutes ses couleurs mystiques, vers une découverte éthique qui dépasse le problème interne de son fonctionnement. (La question du "choix libre" s'y retrouve d'ailleurs, cette fois dans la bouche de Faust parlant à Méphistophélès, et à propos des instruments nécessaires... à l'écriture.)

C'est justement dans cette scène que prend place l'énoncé de Méphistophélès: "Si je puis payer six étalons, / leurs forces ne sont-elles pas les miennes? (...) Tout comme si j'avais vingt quatre pattes."(L) Ici le texte de Goethe a l'avantage de faire parler le "je" du démon se donnant comme exemple à Faust. Mais avec le "tu" de Nerval, l'incitation mimétique du professeur est plus claire. Reste que le verbe "payer" (zahlen, rendu par "possédés" chez Nerval) corse l'impact métaphorique de l'allusion, si l'on songe aux rapprochements que fait Goethe entre sa production littéraire et les systèmes d'échanges monétaires. (Dans *Jour sombre*, les "chevaux magiques"(L) de Méphistophélès ne dérogent pas à la tradition qui associe le cheval à l'inspiration poétique. Ils matérialisent le rythme du furieux chant magique auquel s'adonne... Goethe. Et les "chevaux enchantés" de Nerval

n'incarnent pas moins bien le charme mortel de l'écriture que la *Main enchantée*, dont Gérard Macé parle si bien¹⁷.)

L'écolier qui succède à Faust a bientôt l'impression d'avoir une "roue de moulin" dans la tête. Mais cette énigme éclatée, qui intéresse le fonctionnement du texte, associé à tous les arts combinatoires? le cède à l'objet premier de la démonstration de Méphistophélès: la "fabrique des pensées"(N) associée à un "métier de tisserand(...)/Où chaque coup produit mille entrecroisements." /La table de la *Cave* et la loterie de *Cuisine* se confondent dans ce "métier". Par ses détails chiffrés, cette réplique évoque d'ailleurs la chanson de la sorcière, toute à l'honneur du chiffre "huit" qui termine l'essentiel de son conseil (8 vers). Il s'agit d'ailleurs d'une "(parfaite) contradiction", qui réclame sous la plume courageuse de Nerval le mot "fadaïses"! (On est très proche des "mensonges" de la *Saison en enfer*...)

Non moins remarquable, la navette qui s'active "de-ci de-là"(L) (qui "monte et descend"(N) avec ses "mille fils (Faden)" ("noeuds"N: Nerval encore une fois serre au plus près le symbolisme implicite de cette vision, ramenée avec toute son aura culturelle à la symbolique du Diable. Cette navette préfigure la boule des singes aux "mille mouvements bizarres" (l'adjectif numéral est de Nerval) et l'allusion à la "chimie" prépare les magies de la table de la *Cave*.

Or la chimie "se moque d'elle-même et (comme Goethe confronté à sa machine-Faust) ne sait pas de quelle façon."(L) C'est d'ailleurs à toutes les sciences que s'en prend Méphistophélès. Et toutes prennent source dans cette "fabrique" à laquelle est associé (par opposition) le "zig-zag"(N) diabolique ("de-ci de-là"(L) du "feu follet". Il s'agit d'une condamnation amusée des dispositions et techniques mentales auxquelles sont redevables les plus grands aspects du savoir -y compris celui qui s'emploie dans la construction et le tissage du *Prologue* de *Faust*: "système (bâti) de mots", comme ceux que raille curieusement Méphistophélès, avec une énergie dont la nuance autocritique reste diffuse.

Au début de ce *Cabinet d'étude* II, Faust (après les 12 premières répliques) répète huit fois l'adjectif "Maudit(e)" encadrées par "je maudis" et par un dernier "(et) maudite". Mais si le texte de Goethe fait succéder au verbe "(Ich) fluch" deux séries successives de 5 "Verflucht" et 5 "Fluch", sa réplique compte bien 24 vers. Et la progression dramatique s'oriente rapidement (avec l'arrivée de l'étudiant) vers un questionnement du mécanisme mental à l'origine de toutes ces constructions, soumises à une loi qui se réfléchit peut-être dans celles que Méphistophélès considère comme "une maladie éternelle". Mais à l'"Urbild" du Goethe théoricien, le texte substitue mille reflets du double-bind girardien.

Ce questionnement, faut-il remarquer, prend place après le premier *Cabinet d'étude*, où justement Faust déchiré entre la "Pensée (Sinn)" ou l'"Action" (la "Force") est confronté à Méphistophélès, émanation de la force qui "tantôt veut le mal et tantôt fait le bien". Nerval donne un tour capricieux à cette déclaration de Méphistophélès, plus purement contradictoire chez Goethe, avec la répétition de "toujours" au lieu de "tantôt". C'est déjà la problématique du choix, liée à la perspective du pacte.

"(Il faut que l'un de nous quitte la chambre", dit Faust au barbet, son terrible double. Ici le regard de Goethe, comme celui de Méphistophélès, scrute "le fond des êtres", pour y reconnaître la loi psychologique qui structure les rapports humains. cette loi est

17 Gérard Macé; "Seconde main", in *Ex Libris*, Gallimard, 1980, pp. 13-24.

encore mieux cernée dans une réplique de Wagner, vers la fin de la scène qui précède ce *Cabinet d'étude* (I) : "Je le vois, moi, bondir (le barbet) autour de nous, incertain, et craintif, / Parce que, au lieu de son maître, il aperçoit deux inconnus." (L) Confrontée à un sens double (et contradictoire?) la conscience déchirée par une intolérable incertitude commande ces bonds du corps... et de l'esprit. Vision très kafkaïenne, où s'illustre l'impulsion originelle dont procèdent nos constructions ou techniques mentales... et matérielles?

Mais cette évocation énigmatique serait sans poids, si elle ne se trouvait pas dans un entretien qui fait lui-même suite à un remarquable intermède, habituellement négligé par la critique.

L'ouverture sociale de "Faust"

Dans cet intermède préparatoire, dont le décor donne son titre au tableau *Devant la porte de la ville*, se découvre une vision synthétique de toutes ces données, dans le contexte des banalités quotidiennes. Divers personnages se succèdent rapidement, représentants de tous les types sociaux. Un problème d'itinéraire occupant ces consciences s'aitère au fil des brèves répliques exprimant des préférences sans fondement pour certains lieux, qui suscitent une imitation rapidement contrariée par une sollicitation différente.

Dans ces répliques s'entrecroisent des formes comparatives et superlatives, par lesquelles ces personnages semblent projeter sur les réalités proches les tourments d'une rivalité qui s'exprime notamment dans les propos des jeunes filles. Même le retrait de l'hiver, observé par Faust entre les deux phases de cet intermède, participe à ce drame de l'exclusion ou de la réfection victimaire, diffusé dans les moindres détails de l'action. (On peut interpréter dans le même sens le mot choisi par Nerval pour titrer le tableau "*Am Brunnen*": *Au lavoir*, où s'expriment des jalousies féminines, à propos des amours salies, vite renouvelées.) En même temps les différences entre les individus s'annulent, par un réseau d'identifications impliqué par leurs goûts, leurs occupations. Toutes les filles rassemblées parlent en même temps, et la chasse aux filles s'élargit dans l'assaut des villes par les soldats. (Les paroles de leur chanson jouent de cette métaphore, avec des parallélismes notoires. Et cette préfiguration humanisée des jeux du hasard se situe dans un contexte festif déclaré, à coloration sacrificielle ("jour de fête", "nuit de Saint-André"...))

Nerval a d'ailleurs forcé les notes du texte impliquant l'idée d'"illusion", de même que le symbolisme visuel des barques sillonnant le fleuve "de long en large". (Dans le discours de Faust, à qui Wagner fait observer que ces hommes en liesse "se démènent comme s'ils étaient possédés de l'esprit malin" (L). Ce dialogue fait d'ailleurs suite à la chanson des soldats, précédé par les 24 premières répliques de cet intermède!)

On comprend enfin pourquoi cet intermède fait suite à l'annonce du chœur des anges avec laquelle s'achève le premier tableau: "le Seigneur approche, il est ici" (N). Méphistophélès dans *Cuisine de sorcière* se présente bien comme le "Seigneur et maître" de la sorcière. La réutilisation de ce mot par Nerval concorde avec celle de "Meister" par Goethe. Les promeneurs "(d)evant la porte de la ville" sont bien le "diable": moins qu'un nom, un "mot (qui) renvoie(...)" à l'entrecroisement des désirs rivaux¹⁸ comme le dit si

18 René Girard: *Shakespeare, Les feux de l'envie*, Grasset, 1990, p. 394.

bien René Girard en lisant Shakespeare. (Un modèle artistique de Goethe, si présent dans *Walpurgisnachtstraum*!). Et *Devant la porte* nous découvre cet entrecroisement dans sa vérité la plus sociale, en balayant nos repères sacrés dont Goethe, c'est bien connu, ne s'embarrassait pas.

Enfin les sollicitations contradictoires qui se croisent au début de cet intermède: les conseils rapidement glissés dans l'oreille de leurs compagnons par certains promeneurs pour modifier leur itinéraire, tout cela répond évidemment, dans le domaine des réalités quotidiennes, au souci de Wagner exprimé dans *La Nuit* précédant cet intermède, le tout premier tableau du drame: "conduire (le monde) par la persuasion"(N). C'est-à-dire par les "discours(...) brillants" dont parle Faust répondant à Wagner, et dont se préoccupait déjà le directeur du théâtre, dans le premier prologue (quatrième réplique). La rhétorique est donc bien l'objet d'un procès dans *Devant la porte de la ville*, où nous sont dévoilés les griefs que lui intente la conscience poétique de Goethe: artifices diaboliques, auxquels se ramèneraient toutes les pratiques poétiques?

Il ne semble pas que l'on puisse prolonger cette lecture inversée pour mieux cerner la révélation accomplie au fil du "rosaire" faustien. Pourtant dans le premier tableau (qui précède donc *Devant la porte de la ville*) l'aveu de l'Esprit qui "monte et descend (et va et vient)"(N), situé à égale distance de deux allusions de Faust aux puissances célestes qui "montent et descendent" et à "l'activité des sphères nouvelles", reste enrobé de souvenirs philosophiques et "métaphysique(s)" dont la conscience poétique de Goethe éprouve la valeur à travers tout ce drame. (Le réseau d'allusions du *Prologue sur le théâtre* expose à sa manière l'enjeu profond de cette entreprise littéraire.)

Une option éthique sans ambiguïté se dessine alors, qui paraît substituer la vérité de la violence à celle du sacré. Au risque même de la vie de ce chant attentif à cerner sa propre vérité, dont les garanties célestes volent en éclat dans cette première partie de *Faust*.

Récusée par Goethe, l'application mimétique de l'artiste confronté à tous les aspects du réel se transmue dans la curieuse tendance du texte à faire retour sur lui-même. Mais cette tendance et le bénéfice de la découverte qu'elle implique restent le fruit de cette application, lorsque celle-ci ne s'empare des réalités extérieures que pour les soumettre dans un paysage mental où se marque la victoire apparente de l'artiste, préoccupé jusque là de "rivaliser" avec elle. La dite application n'a donc fait que déplacer et resserrer son champ d'action sur la conscience même qui l'exerce.

Ce jeu spéculaire paraît d'ailleurs lui-même réfléchi dans le vocabulaire métaphorique de cette oeuvre, qui en signale toute la perversité. Et cette contradiction éthique de l'artiste continuant à créer participe encore d'une "impuissance à périr": celle que reconnaissait Maurice Blanchot chez Goethe, accablé par la "certitude de réussir qu'il dut payer d'une autre échéance", en consommant son pacte avec "ses forces démoniaques"¹⁹.

Le mérite du génial adaptateur, dont l'expérience est au fond si proche de celle de Goethe, est d'avoir toujours délicatement réhaussé les nuances qui poignent dans *Faust* la

19 Maurice Blanchot: "Il ne saurait être question de bien finir", in *Le livre à venir*, (Idées) NRF, 1976, pp. 43-44.

vérité essentielle -et diabolique- de l'art. Et Nerval, en lisant les mots par lesquels Faust s'encourage dans cette *Nuit* pour "Pousser... la porte"(L) du néant, est déjà sur la voie qui conduira l'auteur d'*Aurélia* à "percer sans frémir ces portes(...)" qui nous séparent du monde invisible." Puisqu'en effet Nerval adaptant *Faust* a écrit: "enfoncer ces portes devant lesquelles chacun frémit." Charles Dedeyan ne s'y trompait pas: "le vrai *Faust* de Nerval est en un sens *Aurélia*"²⁰.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

²⁰ C. Dedeyan: "Vocation faustienne de Gérard de Nerval", *Revue des Lettres Modernes*, 1, 1957, p.45.

III. THEATRISATION ET THEATRALITE

Bernard URBANI

Charlus, de Jean-Louis Curtis ou Proust sur les planches.

Brigitte URBANI

..."Jusqu'à ce que la mer fût sur nous refermée" :
Vittorio Gassman, Melville et Dante.

Maurice ABITEBOUL

Dieu, de Woody Allen : une pièce "sans queue ni tête"?
...ou le triomphe de la théâtralité.

CHARLUS DE JEAN-LOUIS CURTIS OU PROUST SUR LES PLANCHES

A trente-six ans Proust se désespère de n'être pas un véritable écrivain. Depuis plusieurs années pourtant il s'efforce de composer un roman autobiographique¹. Avec son *Contre Sainte-Beuve* (1908-1909), Proust fait ses adieux à la littérature. Mais voici qu'en reconstituant une conversation, comme il lui arrivait autrefois d'en avoir avec sa mère, quelque chose se débloque. Tout à coup son style se libère, trouve un naturel et une véracité jamais obtenus jusque là. Sa phrase s'allonge, se ramifie, acquiert une ampleur nouvelle. Dès 1894, s'écartant définitivement de la tradition du Bildungsroman, il avait fixé le canevas de sa *Recherche*; le sujet d'observation serait "l'âme humaine, la maladie incurable, celle qui suspend toute tentative de création (et) devient une puissance salvatrice"², et la lutte contre le temps pour donner un sens à la vie. *A la Recherche du Temps perdu* a connu de nombreuses adaptations³ à la radio, à la télévision, au cinéma et même au théâtre⁴. Le 22 octobre 1991, Jean-Louis Curtis⁵ propose, au Théâtre des Petits

1 Mais il ne dispose pas encore de l'instrument nécessaire à cette entreprise; en effet, comme l'écrit Michel Zérafra, le romancier doit découvrir "le sens d'une réalité complexe et émouvante et doit l'exprimer par des formes particulières" (*Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971, p. 24), cette réalité sociale fin de siècle bouleversée par les arts, la politique et l'économie.

2 Frédéric Fladenmuller, "Le nerveux Narrateur dans *A la Recherche du Temps perdu*" in *Bulletin d'Informations Proustiennes*, Paris, Université de Paris III, n° 17, 1987, p.35.

3 Cf. Dominique Frémy et Philippe Michel-Thiriet, "Quid de Marcel Proust" in *Proust, A la Recherche du Temps perdu*, Paris, Laffont, coll. "Bouquins", 1987, tome 1, pp. 251-255.

4 *A la Recherche du Temps perdu* de Jean Nazet (Paris, Conservatoire des Arts et Métiers, 22 novembre 1974), *A la rencontre de Marcel Proust* de Marine de Breteuil (Château de Breteuil, 15 mai-9 juillet 1978 - Paris, Théâtre des Templiers, 22 février-31 mars 1984), *Proust et la passion d'être* de Serge Gaubert (Roanne, 13 novembre 1978), *A la Recherche du Temps perdu* (I. Swann - 2. *Les Amours et les plages*) de Bernard Goupil (Paris, Lucernaire Forum, Théâtre Rouge, 22 janvier-24 février 1979 - Paris, Théâtre Noir, 16 janvier-8 mars 1980), *La Madeleine Proust en forme* de Laurence Semonin, (Paris, diverses représentations 1982-1983), *L'Adoration perpétuelle* de Claude Malric (Paris, Centre Expérimental S.A.S., diverses représentations, 1984-1985).

5 Né à Orthez en 1917. Sa curiosité d'esprit lui permet "de s'essayer" dans des domaines toujours plus étendus. Curtis est l'auteur de nombreux romans (*Les Jeunes hommes*, prix Cazes 1946, *Les Forêts de la nuit*, prix Goncourt 1954; *Le Roseau pensant* -1971- *Les Mœurs des grands hommes* -1988- *Le Temple de l'amour* -1990-), de récits (*Un Saint au néon* -1956-, *L'Echelle de soie* -1960-), d'essais et de pastiches (*Haute Ecole* 1950); il a préfacé aussi les *Mémoires* de Saint-Simon (1977), *20000 lieues sous les mers* de Jules Verne (1978), *Silas Marner* de George Eliot (1980) et traduit de nombreuses pièces de théâtre (*Coriolan*, *Le Roi Lear*, *Richard III* de Shakespeare, *Témoignage irrecevable* de John Osborne, *Le Thé de Mrs. Goodman* de Philip Toynbee, *Hadrien VII* de Peter Luke). Ses livres traitent aussi bien des réalités politiques et sociales de son temps que de l'évolution des procédés romanesques (cf. ses études sur Gide, Montherlant, Jouhandeau, Mauriac, Sartre). De cette immense production, souvent ironique, Curtis tire, non une doctrine, mais un "métier

Mathurins, à Paris, *Charlus*⁶, un montage dramatique d'extraits en prose à partir d'*A la Recherche du Temps perdu*, interprétée par la Nouvelle Compagnie de Gérard Gaillaud dans une mise en scène de Philippe Rondet. Il choisit comme fil conducteur la destinée de l'un des personnages centraux du roman, le baron Palamède de Charlus, de la famille de Guermantes, l'un des plus fascinants portraits d'homosexuels de la littérature française, une figure romanesque inoubliable que l'on peut placer à côté des grandes créations de Molière, de Shakespeare et de Balzac. C'est aussi le seul personnage du roman dont on pourrait retracer la vie du début à la fin, à travers des épisodes tour à tour comiques ou tragiques, effrayants ou burlesques. Le choix du sujet détermine la technique d'écriture de Curtis: le destin du protagoniste se prête bien à une adaptation scénique. Mais *Charlus* est aussi une étude de caractères et de mœurs, le drame d'un être en quête de son passé à travers une société fin-de-siècle qui se décompose. Cette dramatisation, que le Narrateur ouvre et clôt, sans se plier aux canons d'une forme théâtrale préexistante, obéit toutefois à une cohérence interne⁷ et progresse selon une dynamique logique, harmonieuse et équilibrée. Le dispositif scénique est vidé de tout élément ornemental: quelques objets symboliques, quelques jeux de lumière, des gestes de virtuose, quelques acrobaties suffisent à Curtis pour évoquer l'histoire de Charlus. Une sorte de théâtralité pure. Comme les personnages (le Narrateur, Madame Verdurin, la reine de Naples, Jupien, Morel, etc.), nous assistons à la destinée du baron de Charlus, à sa grandeur, à sa décadence et à sa chute. Ces trois "moments" constituent les trois parties de la pièce: remplis de signes, ils permettent à Curtis d'organiser la fiction et de la représenter. Ces signes se manifestent par les paroles des personnages, leurs gestes, les objets et l'action elle-même. Barthes définissait la pièce de théâtre en ces termes: "Une machine cybernétique (...). Dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer un certain nombre de messages (...). Vous recevez plusieurs informations (...); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle (...), à une épaisseur de signes"⁸. Et Etienne Souriau déterminait les caractéristiques du dialogue dramatique: dialogue vocal, le plus souvent explicite et combattant, concrétisant ainsi les lignes de forces qui s'établissent entre les personnages⁹.

Curtis choisit quelques épisodes marquants d'*A la Recherche du Temps perdu* qui rappellent la grandeur du baron de Charlus et la fonction originale du "je" qui parle. Nous découvrons ce protagoniste énigmatique dès le début de la scène 1, par l'intermédiaire du personnage du Narrateur, âgé d'un vingtain d'années¹⁰, trouble et complexe¹¹, au Grand Hôtel de Balbec:

romanesque" et une certaine sagesse. Pour plus d'informations, lire l'article de Pierre Delay, "Jean-Louis Curtis" (in *Revue de Pau et du Béarn*, Pau, 1988, n° 15, pp. 14-42).

6 Arles, Actes Sud-Papiers, 1991, 53 pages.

7 La pièce est divisée en 10 scènes avec de nombreuses didascalies, des dialogues et monologues bien répartis.

8 *Littérature et signification*, Paris, Seuil, coll. "Tel quel", 1964, p. 258.

9 Voir *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, C.D.U., 1956 pp. 33-43.

10 Il apparaît, dès le début de *Du côté de chez Swann*: il ne ressemble pas aux autres personnages de la *Recherche* sans pour autant coïncider avec Proust lui-même. Cette voix qui raconte, qui commente, c'est un personnage-pivot, à la fois héros, acteur, spectateur de son action. "Ni un simple mémorialiste du passé vécu ni le pur créateur d'une fiction inventée" affirme Dominique Fernandez (*L'arbre jusqu'aux racines*, Paris, Grasset, 1972, p. 300). Comme l'ont montré les analyses de Jean-Yves Tadié et de Michel Raimond, le Narrateur est donc ce "double étrange" de Proust, à la fois support d'un récit et foyer d'une vision. De *Du Côté de chez Swann* au *Temps Retrouvé*, il évolue considérablement,

LE NARRATEUR. "Mon ami, Robert de Saint-Loup m'avait souvent parlé de son oncle (...). Il se distinguait comme particulièrement difficile d'accès, dédaigneux, entiché de sa noblesse. Il appartenait à la maison de Guermantes et était le frère de l'actuel duc de Guermantes (...). Un jour (...), j'eus la sensation d'être regardé par quelqu'un qui n'était pas loin de moi. Je tournai la tête et j'aperçus un homme grand et assez fort, avec une moustache très noire et qui (...) fixait sur moi des yeux dilatés par l'attention. Par moments, ils étaient percés en tous sens par des regards d'une extrême activité (...). Il lança sur moi une suprême ocellade à la fois hardie, prudente, rapide et profonde, et après avoir regardé tout autour de lui, prenant soudain un air distrait et hautain (...). Il cambrait sa taille d'un air de bravade, pinçait les lèvres et dans son regard ajustait quelque chose de dur, de presque insultant"¹².

Ces informations, qui relatent un certain nombre de faits nécessaires, constituent l'exposition¹³. Curtis reprend le modèle proustien, certes, mais l'originalité du portrait du baron réside dans son mode de présentation: l'auteur, en effet, met sur scène Charlus au moment même où le jeune Narrateur, surpris, nerveux, voire inquiet s'adresse au public:

"A cet instant, Charlus entre en scène. Le Narrateur ne le voit pas. A la vue du jeune homme, il s'immobilise, pose sur lui un regard fixe, insistant. On le verra ensuite se conduire comme le dit le Narrateur"¹⁴.

Un lien concret s'établit entre eux; en effet, dès la scène 2, le Narrateur, malgré quelque crainte, poussé par la curiosité, a accepté l'invitation de Charlus. Le dialogue peut débiter et la pièce continuer. Nous sommes à Paris, dans l'hôtel particulier du baron, et nous assistons à une véritable rixe; souriant et perfide, le maître, militaire et féodal, triomphe. Il regarde et surprend par son regard intensif, pareil à celui d'un magicien; il s'exprime, s'oriente et "se crée" grâce à un flot de paroles. Charlus joue avec son hôte, jeune et inexpérimenté. Il se déplace dans un décor dépouillé; seuls quelques éléments organisent l'espace scénique en fonction du lieu de la fiction: dans l'antichambre, un fauteuil, une chaise où ont été déposés un chapeau de feutre noir et une pelisse, les armes du crime, pourrait-on dire! Car le Narrateur a osé s'asseoir et il s'est trompé (cf. p. 11). Tantôt souriant, tantôt insultant, toujours imprévisible¹⁵, Charlus joue au jeu terrible de la

passant de l'enfant malade à l'adulte tyrannique puis à l'écrivain qui ne croit plus qu'à l'art et dont l'ultime salut réside dans l'écriture (Jean-Yves Tadie, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", n° 98, 1971, Proust, Paris, Belfond, 1983 - Michel Raimond, *Le Signe des Temps*, Paris, S.E.D.E.S., 1976, *Proust romancier*, Paris, S.E.D.E.S., 1984, *Le roman*, Paris, Nathan, 1991).

11 Le Narrateur a l'apparence de l'adulte "et encore toutes les virtualités de l'enfance. Tout est inscrit déjà dans le corps mais tout est possible; il est en quelque sorte riche des expériences qu'il n'a pas encore vécues" (Elisabeth Ravoux Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXème siècle*, Paris, Corti, 1989) pp 38-39.

12 Scène 1, pp. 9-10.

13 Voir Jacques Scherer, *La dramaturgie en France*, Paris, Nizet, 1966, p. 437 et suiv.

14 Scène 1, didascalie p.9.

15 D'une manière générale, les personnages proustiens demeurent ambigus : chacun est l'exemple grossissant d'une loi (...). (Ils) n'ont pas de clés en ce sens qu'ils sont les clés ouvrant à la compréhension des choses. Dans ce roman dogmatique, (ils) apparaissent, plus encore que dans toute

séduction, utilisant abondamment un vocabulaire de la liaison qui déroute sa victime: voix claquante, ton terrible, amples mouvements qui en disent déjà long. Le mépris et le cynisme du baron, son agressivité, sa violence ne sont en fait que des provocations et des cris de tendresse; ses regards s'imposent et caressent:

CHARLUS. "Quant à vous être vanté de m'avoir été présenté, d'avoir causé avec moi, de me connaître un peu, je trouve au contraire fort naturel et intelligent que vous l'ayez fait (...). Cette présentation, ces causeries, cette vague amorce de relations étaient pour vous (...) un avantage dont je trouve que votre sottise fut non point de l'avoir divulgué mais de n'avoir pas su la conserver (...). Malheureusement ailleurs et en d'autres circonstances, vous avez tenu des propos fort différents (...). Vous ne savez donc pas à qui vous parlez? Croyez-vous que la salive envenimée de cinq cents petits bonshommes de vos amis, juchés les uns sur les autres, arriveraient seulement jusqu'à mes augustes oreilles (...). Ne faites pas l'enfant (...), restez (...). Je vous aime bien (...). Ma sympathie un peu prématurée avait fleuri trop tôt; et comme ces pommiers dont vous parliez poétiquement à Balbec, elle n'a pas pu résister à une première gelée..."¹⁶

Admirable scène où le langage, comme l'écrit Michel Raimond, "est en prise directe sur la pulsion violente; les mots sont comme des coups portés à autrui; en même temps, ils s'enchaînent selon les exigences des fantasmes et prennent un aspect délirant"¹⁷. Charlus est un être excessif, violent et changeant, non seulement soumis aux lois du Temps mais aussi à celles de son "moi" multiple et des intermittences de son cœur. Face à lui le Narrateur est à la fois un point de mire et un point de vue, fasciné par l'homme qu'il fascine.

La scène 3 est la reprise d'un épisode important de *Sodome et Gomorrhe*¹⁸: en attendant le retour du duc et de son épouse, le Narrateur observe un arbuste rare de la duchesse qui, ne pouvant être fécondé que par un bourdon, est exposé dans la cour de l'hôtel, lorsque Monsieur de Charlus arrive pour rendre visite à Madame de Villeparisis. Ses réflexions sont interrompues par le comportement équivoque du baron qui, sa visite terminée, contemple avec stupéfaction Jupien. Au même moment, un bourdon se dirige vers la plante de la duchesse; au bout de quelques instants, Charlus aborde Jupien qui l'entraîne chez lui. Le Narrateur intrigué, se cache dans une boutique voisine, d'où il peut entendre, puis voir ce qui se passe. Il comprend alors quelle est la vraie nature de Monsieur de Charlus. La rencontre de Charlus avec Jupien marque un point fort dans la dramatisation de Curtis car elle révèle le personnage. A la scène 3, le Narrateur est seul sur la scène: au moment où il parle du baron, on voit ce dernier entrer, puis, peu après, Jupien apparaît sur le seuil de sa boutique. Comme dans la scène 1, Curtis préfère que le public soit longuement préparé par le discours du Narrateur avant que la rencontre n'ait lieu: un discours descriptif qui fait suite à celui de la scène 1 et laisse apparaître certains traits physiques et moraux de Charlus éclairant le spectateur sur l'essentiel du drame:

autre fiction, en service commandé" écrit Luc Fraisse (*Lire Du Côté de chez Swann*, Paris Dunod) 1993, pp. 122-123).

16 Scène 2, pp. 11-13. Relire l'épisode poétique des pommiers normands dans *Sodome et Gomorrhe II*.

17 *Les signes des Temps*, op. cit., p. 86.

18 Rappelons que dans *Le côté de Guermantes*, Proust, par l'intermédiaire du Narrateur, annonçait une découverte concernant le baron, si importante qu'il en différait le récit.

LE NARRATEUR. "Nous étions venus habiter, mes parents et moi, un appartement qui dépendait de l'hôtel de Guermantes. L'hôtel était une de ces vieilles demeures (...) dans lesquelles la cour d'honneur avait souvent sur ses côtés des arrières-boutiques, des ateliers, voire quelque échoppe de cordonnier ou de tailleur (...). L'une de ces boutiques était celle d'un ancien giletier, nommé Jupien. Un jour (...) j'observais le vol d'un bourdon qu'attirait sans doute le parfum d'un arbrisseau dans un angle de la cour (...). Face à face, le baron, ayant soudain largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire l'ancien giletier, cependant que celui-ci, cloué subitement sur place devant M. de Charlus, enraciné comme une plante, contemplait d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant. Le baron (...) allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles... Or Jupien perdant aussitôt l'air bon et humble (...) avait en symétrie parfaite avec le baron redressé la tête, donnait à sa taille un port avantageux, prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon, providentiellement survenu, qui devait la féconder"¹⁹.

Pantomime amusante et étrange qui saisit le témoin naïf: Charlus et Jupien évoluent à la fois sur un tréteau et "sur une scène en quelque sorte préétablie dans une production de la nature"²⁰ et empreinte d'une grande beauté grâce à l'emploi de la métaphore végétale²¹ et à l'utilisation de jeux de lumière. Les nombreuses didascalies de la scène 3 prouvent combien le dramaturge est soucieux de précision. Les indications scéniques illustrent bien cette valse de l'orchidée et du bourdon: tour à tour la scène s'éclaire et s'éteint en fonction du va-et-vient des personnages:

"Noir. Quand la lumière revient, Charlus est sorti. Le Narrateur est sur scène mais face au public à qui il s'adresse (...). Au moment où il parle de l'entrée de Charlus, on voit ce dernier entrer (...). Jupien apparaît (...). Dès lors, les deux hommes mimeront ce que décrit le Narrateur (...). Jupien et Charlus entrent dans la boutique. La scène est de nouveau plantée dans la pénombre. Seul, le Narrateur (...) est éclairé (...). Noir complet sur scène. Quand la lumière revient, le Narrateur a disparu. On voit Charlus et Jupien, debout, tête à tête, dans la boutique du giletier (...). Noir. Charlus et Jupien disparaissent. Lumière sur le Narrateur qui s'avance jusqu'au devant de la scène" (scène 3, didascalies pp. 13-16).

Elles montrent surtout le plaisir de narrer qui était réservé jusqu'ici au seul romancier²², et le goût d'un décor circonstancié, unis au désir de renseigner le lecteur-

¹⁹ Scène 3, p. 14.

²⁰ Voir à ce sujet les thèses de Roger Kempf ("Les cachotteries de Monsieur de Charlus" in *Critique*, Paris, Minuit, Janvier, 1968, pp 12-46) et de Rina Viers ("Evolution et sexualité des plantes dans *Sodome et Gomorrhe*" in *Europe*, Paris, Editeurs réunis, février-mars 1971, pp. 101-113).

²¹ Rappelons que toute la première partie de *Sodome et Gomorrhe* est construite sur un parallèle entre la visite du bourdon à l'orchidée et celle du baron Charlus à Jupien. Cette visite sert de toile de fond à une scène d'amour sexuel.

²² Dans le théâtre contemporain, les didascalies peuvent créer une écriture dramatique nouvelle. Curtis utilise abondamment, tout au long de sa dramatisation, le discours didascalique destiné, comme l'affirme Marie-Claude Hubert, "à décrire le corps et les gestes par lesquels il se manifeste" et à occuper "une place tout aussi importante que celui des personnages" (*Le théâtre*, Paris, Nathan, coll.

spectateur. L'effervescence comique conduit Charlus à la victoire: la scène dans la boutique en est la preuve. Le spectateur ne voit rien mais le récit du Narrateur lui permet d'imaginer, voire d'entendre, toute une série de bruits humains fort significatifs. Pour Curtis, comme pour Proust, l'amour physique est à la fois mort et résurrection:

LE NARRATEUR. "Ce que j'entendis dans celle de Jupien ne fut que des sons inarticulés, parfois si violents que, s'ils n'avaient pas été repris une octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi et qu'ensuite le meurtrier et sa victime ressuscitée prenaient un bain pour effacer les traces du crime"²³.

En somme, comme le phénix, Charlus meurt et renaît, et ce chaque fois qu'il jette son dévolu sur un adolescent. Sûr de sa force et de sa séduction, délirant comme Don Juan, il veut tous les jeunes gens, il veut les "toucher" tous, vicieux ou non, qu'ils soient noirs, marchands de marrons, chasseurs ou cyclistes, ou tout simplement entremetteurs, comme le deviendra le giletier Jupien. Fier de sa race et de son rang, il se place au-dessus de la société. Et quelle race! Grâce au Narrateur, placé devant la scène, face au public, Curtis rejoint Proust avec cette longue réflexion sur les homosexuels:

LE NARRATEUR. "Le baron appartenait à la race de ces êtres dont l'idéal est viril justement parce que leur tempérament est féminin, et qu'ils sont dans la vie pareils, en apparence, aux autres hommes (...). Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable, son désir, ce qui fait pour toute créature la plus grande douceur de vivre; qui doit renier son Dieu, puisque même chrétiens, quand à la barre du tribunal ils comparaissent comme accusés, il leur faut, devant le Christ et en son nom, se défendre comme d'une calomnie de ce qui est leur vie même; fils sans mère, à laquelle ils sont obligés de mentir toute la vie et même à l'heure de lui fermer les yeux; amis sans amitiés malgré toutes celles que leur charme fréquemment reconnu inspire et que leur cœur souvent bon ressentirait (...); amants à qui est presque fermée la possibilité de cet amour dont l'espérance leur donne la force de supporter tant de risques et de solitude, puisqu'ils sont justement épris d'un homme qui n'aurait rien d'une femme, d'un homme qui ne serait pas inverti et qui, par conséquent ne peut les aimer"²⁴.

Ces hommes-femmes descendants de Sodome, "ces tantes", pour reprendre une expression chère à Balzac et à Proust²⁵, sont obligés de se cacher, de vivre dans un

"Cursus", 1988, pp.170-171). Voir aussi à ce sujet les points de vue d'Antonin Artaud (*Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard/Idées, 1966) et de Maryse Joulaud ("A propos des didascalies" in *Revue d'Etudes Italiennes*, Paris, Didier, janvier-mars, 1968).

²³ Scène 3, p.15.

²⁴ Scène 3, p.17.

²⁵ Curtis, dans sa pièce, cite lui aussi Balzac et certaines de ses oeuvres: Charlus affirme "Non, non, Brichot, je ne puis être le Carlos Herrera de tous les Rubempré qui traversent mon chemin!... Vous vous rappelez le passage si beau des *Illusions Perdues* - le moment où Vautrin demande le nom du château devant lequel passe la calèche: c'est Rastignac, la demeure du jeune homme qu'il a aimé autrefois (...). Et à la mort de Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et Misère des courtisanes*! Oui, je

mensonge permanent, pour mener une vie parallèle où leur vraie nature réapparaît. Certes, Charlus se trahit quelquefois, inconsciemment ou non²⁶; mais il reste toujours un sujet de fascination et d'inquiétude²⁷. Il ose braver le regard des autres, parle de son vice, de sa "race maudite"²⁸, par provocation et snobisme, en se moquant bien de l'opinion des bourgeois. Race maudite, soit, mais race élue (Sodome et Gomorrhe), aristocratie, caste supérieure qui "repose sur une identité de goûts, de besoins, d'habitudes, de dangers, d'apprentissages, de savoir, de trafic, de glossaire (...); partie réprouvée de la collectivité humaine, mais partie importante, soupçonnée là où elle n'est pas, étalée, insolente, impunie là où elle n'est pas devinée; comptant des adhérents partout, dans le peuple, dans l'armée, dans le temple, au bain, sur le trône"²⁹.

Proust et Curtis condamnent et justifient l'homosexualité. La scène 4, scène de séduction et de triomphe par excellence, renferme toute une symbolique de l'ambivalence. D'une part l'homosexualité est l'expression d'une nature profonde, d'autre part elle est un vice, une déformation condamnable. Le rappel des noms de Sodome et Gomorrhe révèle un sentiment de culpabilité, mais par ailleurs les invertis renvoient au mythe des androgynes, justifiant les formes les plus rares de l'amour par la recherche de la moitié manquante. Charlus a finalement trouvé son complémentaire avec le giletier Jupien³⁰.

La décadence du baron est provoquée par une accélération du temps qui va de pair avec un changement spatial. Le public retrouve le Narrateur à la fin de la scène 3; Charlus a vieilli et "les temps ont changé". Il a perdu son allure virile, il n'est plus cet homme si grand et élégant; "le bourdon" est devenu "orchidée" (ventre bedonnant, poitrine et derrière arrondis);

LE NARRATEUR. "Bien des années plus tard, juste avant la guerre de quatorze, M. de Charlus le chargea (Jupien) d'acheter pour lui et de faire gérer par un sous-ordre un hôtel de passe, dans lequel le baron pût trouver des satisfactions faciles et sans risques. Mais j'anticipe. Nous sommes encore au début du siècle"³¹.

Madame Verdurin reçoit dans son nouvel hôtel particulier toute la bourgeoisie parisienne. La présence du baron en dit long sur sa décadence et sa chute finale; il a choisi

sais Bichot, vous faites les plus grandes réserves sur Balzac, mais c'est tout de même un grand écrivain, il a connu jusqu'à ces passions que tout le monde ignore, ou n'étudie que pour les flétrir. Sans reparler des immortelles *Illusions perdues*, *Sarrazine*, *La fille aux yeux d'or*, *Une passion dans le désert*, qui viennent à l'appui de mon dire" (scène 4, pp. 25-26).

26 A partir de *Sodome et Gomorrhe*, Charlus décide d'étaler le secret qu'il voulait garder.

27 Roger Kempf écrit à ce sujet "Ce type d'inverti dont la cohérence ne se découvre pas du premier coup d'oeil, la profession de virilité faisant paravent, était pour des raisons esthétiques, le seul à pouvoir intéresser Proust: type jamais décrit et qui ne pouvait l'être d'une certaine manière..." ("Les cachotteries de Monsieur de Charlus" in *Critique*, op cit, p 31).

28 Expression employée par Proust dans *Contre Sainte-Beuve*.

29 Scène 3, p. 18.

30 Voir à ce sujet la démonstration de Karen Haddad-Wotling (*Proust*, Paris, Nathan, Coll. "Balises, les écrivains", n° 12, 1992, pp. 71-72-73).

31 Scène 3, p. 19.

ce médiocre salon poussé par le vice et le besoin de rencontrer des sodomites ou d'en faire naître de nouveaux:

"Le salon de Madame Verdurin, Charlus est seul sur scène. Ses seuls interlocuteurs visibles seront, de loin en loin, Madame Verdurin, Morel et la reine de Naples; Mais on le voit s'adresser à d'autres fidèles, par exemple Brichtot l'universitaire, ou Cottard le médecin ou la princesse Sherbatoff, de façon à donner aux spectateurs l'impression qu'il y a beaucoup de gens qui vont et viennent dans le salon" (scène 4, didascalie p. 19).

C'est un salon "moderne":

"On y honore tous les arts, particulièrement la musique. C'est du reste parce qu'il y retrouve un jeune violoniste, Morel, dont il est épris, que M. de Charlus devient peu à peu l'un des "fidèles" du salon Verdurin (...). Pour le baron, dîner chez les Verdurin n'était nullement aller "dans le monde", mais dans un mauvais lieu"³².

Ce mauvais lieu est l'un des tableaux les mieux réussis dans le registre satirique; il nous rappelle celui d'*Un Amour de Swann*: chacun des habitués a son ridicule, chaque personnage est à la fois une silhouette et un langage. Ils sont aussi différenciés que leurs hôtes: le falot Monsieur Verdurin, qui parle et pense peu, sa femme qui parle et gesticule beaucoup, bien qu'elle ne pense pas davantage, et qui domine son mari, par sa volubilité et son agressivité; une sorte de pantin figé dans une expression de commande dont les gestes obéissent à un mécanisme. Choisir le salon Verdurin, c'est vouloir se battre et c'est ainsi que l'entend Charlus. "La Patronne" et lui s'affrontent à coups de mots, comme le montre le grand nombre de répliques. Ils n'appartiennent pas à la même couche sociale, et cela s'entend tout au long de la scène 4. Certes, Madame Verdurin est flattée d'avoir chez elle un Guermantes, mais en fait elle déteste la noblesse qui la refuse encore³³. Elle est blessée par certaines allusions du baron à son snobisme, à ses incompétences et à son arrivisme³⁴.

MADAME VERDURIN. "Je vous ai placé seulement à ma gauche, à table..."

CHARLUS (bonhomme et insolent). "Mais voyons! Cela n'a aucune importance, ici!" (c'est nous qui soulignons) MADAME VERDURIN (blessée) "Mais c'était à dessein. Je n'attache aucune importance aux titres de noblesse, mais puisqu'il y avait justement M. de Cambremer et qu'il est marquis, comme vous n'êtes que baron..."

CHARLUS (air de hauteur). "Je suis aussi duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes" (...). (Il reprend son fin sourire) "J'ai vu tout de suite que vous n'aviez pas l'habitude"³⁵.

32 Scène 4, p. 19.

33 Dans *Le Temps Retrouvé*, les nobles, et en particulier les Guermantes, ne se distingueront plus des bourgeois médiocres: Madame Verdurin, veuve, épouse le duc de Duras, puis, à la mort de ce dernier, le prince de Guermantes. Curtis, comme le Narrateur, et Proust lui-même, signale le mélange des couches sociales, souligne sans complaisance la frivolité et même la cruauté des Guermantes et de leurs pairs.

34 Cf. le même épisode dans *Sodome et Gomorrhe*.

35 Scène 4, p. 20.

Comme Proust, Curtis caricature Madame Verdurin, dénonce son snobisme et sa folie des grandeurs. "La Patronne" se pique d'être un mécène. Mais elle n'est entourée que de figurants, "son petit groupe", qui acceptent tout d'elle. Elle veut à tout prix avoir un salon qui ne soit pas ennuyeux, alors que cette qualité doit être spontanée pour être authentique; son air, faussement enfantin et minaudier, cache une forme de tyrannie. Madame Verdurin, de plus, a un savoir étroit qu'elle étale aussi souvent qu'elle le peut: ses connaissances musicales sont réduites aux œuvres les plus célèbres: la *Neuvième Symphonie* de Beethoven et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* de Wagner³⁶. Pourtant, se fiant trop aux apparences, la future princesse de Guermantes (!) commet à plusieurs reprises des erreurs, que Charlus rectifie avec cynisme (malgré sa soif de mondanité, elle n'a pas compris que le duc de Guermantes et Charlus étaient frères, que Madame Molé était la comtesse Molé, que le 29 septembre était le jour de la Saint-Michel, etc.).

Curtis dénonce aussi les folies de Charlus, prêt à tout pour séduire Morel, le jeune musicien des Verdurin³⁷, un Charlus grand inquisiteur du regard. Il a invité deux personnes de marque au château de La Raspelière, près de Balbec: la reine de Naples et la duchesse Oriane de Guermantes³⁸. D'où les déplacements frénétiques de Madame Verdurin, qui entre en scène, sort, entre à nouveau. L'aristocrate pervers attaque la sotte bourgeoise:

CHARLUS. "Cette femme sublime (la reine de Naples) n'a pas de voiture, étant sans le sou" (...)

MADAME VERDURIN. "Dites donc, Charlus, vous n'auriez pas dans votre faubourg quelque vieux noble ruiné qui pourrait me servir de concierge?"

CHARLUS. "Mais si... Mais si... Mais je ne vous le conseille pas"

MADAME VERDURIN. "Pourquoi?"

CHARLUS. "Je craindrais pour vous que les visiteurs élégants n'lassent pas plus loin que la loge"³⁹.

Une offense de plus: le duel se poursuit malgré l'arrivée des invités. Curtis compose un jeu de clair-obscur de manière à isoler plusieurs zones de la scène et à donner l'illusion d'une grande réception⁴⁰. Le ballet que les personnages dansent sur la scène est une figuration des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres:

"Charlus (...) se dirige vers le fond de la scène pour accueillir les premiers invités (naturellement invisibles au public). Tandis qu'à l'arrière-plan, Charlus accueille les uns et les autres. Madame Verdurin se tourne vers Brichot (invisible au public), l'attire vers le devant de la scène comme pour une confidence. Un halo les isole, tandis qu'à l'arrière-plan la pénombre noie Charlus qui, toujours papotant, sort de la scène avec les invités. Il serre ou baise les mains, joue l'hôte sans tenir compte de Madame Verdurin. Celle-ci commence

36 Voir, dans *Un amour de Swann*, le célèbre passage consacré à Madame Verdurin et à la Musique.

37 Cf. certains passages de *Sodome et Gomorrhe*.

38 Voir scène 4, p. 24.

39 Scène 4, p. 26.

40 Lire cet épisode dans *La Prisonnière*.

à parler à Brichot, la voix du baron s'atténue, mais on le voit continuer ses mondanités jusqu'à ce qu'il quitte la scène avec les invités⁴¹.

Comme l'écrit Marie-Claude Hubert, "l'espace scénique dans le théâtre européen depuis les années 50 se voit attribuer une fonction nouvelle, celle de révéler la psyché des héros. Tandis que le décor est le lieu, toujours emblématique, où se projettent leurs fantasmes, leurs déplacements figurent, comme dans la chorégraphie, leurs relations"⁴². Les jeux de lumière facilitent les changements de lieux, la simultanéité des actions et le traitement du temps. Charlus circule parmi les invités, serrant ou baisant des mains: Morel, âgé d'une vingtaine d'années, l'air dur et ennuyé, Monsieur l'Ambassadeur et son épouse, Madame de la Tour du Pin-Gouvernet, Madame de Brantes, Madame de Mecklembourg, Saint-Géran et la reine de Naples, vêtue très simplement mais ayant noble allure⁴³. Une réception, les mesures d'un septuor (celui de Vinteuil), des applaudissements, bref, une soirée réussie, organisée par le baron. Mais cette fête ne fait qu'envenimer les rapports entre Madame Verdurin et Charlus et aiguise leur cruauté: "La Patronne" a compris qu'elle n'était qu'un pantin et que l'aristocratie n'a accepté de venir, à la Raspelière, que parce qu'elle était invitée par Palamède de Charlus:

CHARLUS. "Eh bien, êtes-vous contente? (...); vous voyez que quand je me mêle de donner une fête, cela n'est pas réussi à moitié. Je ne sais pas si vos notions héraldiques vous permettent de mesurer exactement l'importance de la manifestation, le poids que j'ai soulevé, le volume d'air que j'ai déplacé pour vous. Vous avez eu la reine de Naples, le frère du roi de Bavière, les trois plus anciens pairs (...). Pensez que pour assister à une fête, la reine de Naples est venue de Neuilly, ce qui est beaucoup plus difficile pour elle que de quitter le royaume des Deux-Siciles. C'est un événement historique. Pensez qu'elle n'était peut-être jamais sortie depuis la prise de Gaète. Il est probable que dans les dictionnaires on mettra comme dates culminantes le jour de la prise de Gaète et celui de la soirée Verdurin. L'éventail qu'elle a posé pour mieux applaudir Vinteuil risque de rester plus célèbre que celui que Madame de Metternich a brisé parce qu'on sifflait Wagner (...). Je ne crois pas que personne, à l'heure qu'il est, ait le pouvoir de déplacer les gens que j'ai fait venir"⁴⁴.

MADAME VERDURIN. "Ah! quelle soirée! Avoir fait jouer ces chefs-d'oeuvre devant ces cruches! Je ne parle pas de la reine de Naples, elle est intelligente... Mais les autres! Ah! (...). Quand j'étais jeune, on me disait qu'il fallait savoir s'ennuyer, je me forçais; mais maintenant, ah! non (...); m'ennuyer, fréquenter des imbéciles, feindre, avoir l'air de les trouver intelligentes, ah! non, je ne peux pas".

Mais cette fête si réussie cache un drame⁴⁵: Madame Verdurin a décidé d'en finir avec Charlus, d'éclairer Morel et de les brouiller. Les confidences qu'elle fait à Brichot⁴⁶ nous éclairent sur la décision qu'elle a prise:

41 Scène 4, didascalie pp. 26-27.

42 *Histoire de la scène occidentale*, Paris, Nathan, coll. "Cursus", 1992, p.131.

43 Marie Sophie Amélie, épouse de François II qui fut jusqu'en 1861 le dernier roi de Naples. Reine déchu et pauvre mais d'une grande noblesse de coeur.

44 Scène 5, pp. 30-31.

45 Cf. le même épisode dans *La Prisonnière*.

46 Pédant Professeur à la Sorbonne, ami des Verdurin.

MADAME VERDURIN. "(...) vous savez aussi bien que moi que leurs relations font jaser, que tout le monde en rit, et cela est préjudiciable à la carrière de Morel, cela lui porte le plus grand tort (...). Je sais que (Charlus) a eu de sales histoires, que la police l'a à l'oeil (...). Je sais, du reste, par quelqu'un qui demeure dans sa rue, qu'on n'a pas idée des bandits qu'il fait venir chez lui. Il mourra assassiné un jour ou l'autre (...). En tout cas, si la famille de Morel se décide à porter plainte contre lui, je n'ai pas envie d'être accusée de complicité (...). Donc, après le concert, vous trouverez un prétexte pour emmener Charlus, et vous le retiendrez quelques minutes, le temps que j'avertisse Morel"⁴⁷.

Elle reprend le même discours face à Morel pour tenter de détruire Charlus: la violence de ses propos paralyse le jeune musicien "irés géné", "pâlissant", "déconfit", "frémissant"⁴⁸.

MADAME VERDURIN. "Vos relations avec Charlus vous portent le plus grand tort. Vous êtes la fable du conservatoire (...). On en ricane! Un mois de plus de cette vie et votre avenir artistique est brisé (...). Il est entièrement ruiné depuis qu'il est la proie de gens qui le font chanter (...), tout est hypothéqué, hôtel, château, etc. D'ailleurs si vous rompez avec lui, ce que je souhaite pour vous, n'en ayez aucun regret, non seulement vous vous enlevez une tache qui vous resterait toute la vie, mais au point de vue artistique, je vous dirai que vous galvauder ainsi dans ce milieu de faux monde, cela vous donnerait un air pas sérieux, une réputation d'amateur, de petit musicien de salon (...). Quelqu'un a cru faire plaisir à Charlus en lui disant: "Nous admirons beaucoup votre ami Morel". Savez-vous ce qu'il a répondu avec cet air insolent que vous connaissez: "Mais comment voulez-vous qu'il soit mon ami? Nous ne sommes pas du même monde; dites qu'il est mon protégé, ma créature"⁴⁹.

Ce combat cruel entre deux mondes s'exprime par de nombreuses tirades, des répliques, des mimiques, mais surtout par une restructuration de la scène théâtrale. Les didascalies picturales et gestuelles ont une importance primordiale à ce stade de la dramatisation: elles créent une atmosphère et délimitent les plans de réalité et de surréalité. Le public ne cesse d'être sollicité par l'attitude des personnages, leurs déplacements (leurs entrées et leurs sorties); il ne manque pas de relever la frénésie qui anime les participants du drame; des lumières s'éclairent et s'éteignent, se rallument pour surprendre leurs apartés et inaugurer de "petits moments" au sein même de la scène, commentés par la voix du Narrateur. Au moment où Morel avoue: "J'ai été trahi par un misérable", "Charlus entre côté jardin, engagé dans une conversation avec Brichot. (Mais) sa voix l'a précédé (...). Le côté cour où se trouvent Madame Verdurin et Morel est plongé dans la pénombre, tandis que la lumière isole, côté jardin, M. de Charlus, si absorbé par ce qu'il raconte à Brichot qu'il ne voit pas tout d'abord les deux autres personnes présentes à peu de distance de lui (...). A cet instant, il aperçoit Madame Verdurin et Morel sur qui la lumière revient; et il s'avance joyeusement vers eux, tandis que nous voyons la reine de Naples, revenue

47 Scène 4, p. 27.

48 Scène 5, didascalies pp. 32-33.

49 Scène 5, pp. 33-34.

chercher son éventail, apparaître, effacée et presque timide, côté jardin, et qui sera témoin de la rapide scène entre Charlus et Morel (...). Madame Verdurin prend l'éventail sur le fauteuil et s'avance d'un pas, comme si elle s'apprêtait à le tendre à la reine. Mais celle-ci n'a pas de regard pour elle (...). La reine et Charlus laissent Madame Verdurin stupéfaite. Noir sur la scène. Morel et Madame Verdurin sortent côté cour"⁵⁰.

Lors de la rupture, Morel⁵¹ accuse Charlus, lequel mime ce que dit le Narrateur: "Il se produisit cette chose extraordinaire. On vit Charlus muet, stupéfait, ne trouvant pas un mot, levant les yeux successivement sur toutes les personnes présentes, d'un air interrogateur, suppliant, et qui semblait leur demander ce qu'il devait répondre"⁵².

Avec la scène 6 et 7, l'auteur, par la voix du Narrateur, s'amuse avec l'espace temporel qu'il freine ou accélère à son gré. Comme Proust, Curtis a la volonté de ne pas laisser le temps exercer sa destruction. Au début de la scène 6 nous sommes aux premiers jours de la Grande Guerre, mais à la fin Curtis sonde le passé et revient à l'époque de la rupture Charlus-Morel. Au début de la scène 7, le Narrateur lit une lettre de Charlus écrite juste avant de mourir, puis soudain nous le retrouvons, un soir d'été de 14-18, se promenant rue de Rivoli. Le récit lui-même dévie selon un étrange périple qui conduit le Narrateur à l'hôtel de passe de Jupien. Charlus et Madame Verdurin ont terriblement vieilli; leur haine mutuelle n'a cessé d'augmenter avec les années: après l'avoir accusé de tous les maux de la terre, "La Patronne", qui règne désormais sur Paris, le fait passer pour un traître, un Prussien, un espion au service de l'Allemagne, et le juge surtout "démodé (...) usé (...), très toc, très à côté (...), avant-guerre"⁵³. La pire des insultes!⁵⁴. Le Narrateur aussi a vieilli, mais sa conscience n'oscille plus. Avec les années, une moustache et des yeux cernés, il a mûri et ses tirades sont plus longues, plus sûres. Maintenant il comprend mieux l'attitude de Morel et de Madame Verdurin. Voici un extrait assez révélateur, de la lettre que lui a envoyée Charlus:

"Mon cher ami, les voies de la Providence sont inconnues. Vous connaissez Morel, d'où il est sorti, à quel faîte j'ai voulu l'élever, autant dire à mon niveau. Vous savez qu'il a préféré retourner non pas à la poussière et à la cendre d'où tout homme, c'est-à-dire tout véritable phénix, peut naître, mais à la boue où rampe la vipère. Il s'est laissé choir, ce qui m'a préservé de déchoir (...). Notre serpent aux sifflements jadis harmonieusement modulés n'était pas seulement musical et reptile, il avait jusqu'à la lâcheté cette vertu (...), la Prudence. Car, je l'avais résolu, il ne serait pas sorti de chez moi vivant. Il fallait que l'un de nous disparût. J'étais décidé à le tuer"⁵⁵.

50 Scène 5, didascalies pp.33-34.

51 Personnage assez complexe, profiteur, beau violoniste talentueux, fiancé à la nièce de Jupien, ami des Verdurin et amant de Robert de Saint-Loup, un Guermantes, qui a épousé Gilberte Swann. Le Narrateur découvre qu'il fournissait à Albertine de jeunes ouvrières après en avoir abusé.

52 Scène 5, p.35.

53 Scène 6, p. 36.

54 Voir ce passage dans la première partie du *Temps Retrouvé*.

55 Scène 7, p. 9 Voir dans *Le Temps Retrouvé* ce même épisode: dix ans avant sa propre mort, Charlus, presque octogénaire, reconnaît avoir eu envie de tuer celui qu'il a tant aimé.

Madame Verdurin a enfin triomphé de Charlus. Son salon, installé dans l'un des plus beaux hôtels de Paris, vaste comédie humaine, est devenu une sorte de centre d'informations militaires. Nous sommes en 1915-1916, Paris est menacé. Cette atmosphère sulfureuse est rendue, durant toute la scène 8, par des lueurs de projecteurs cherchant les zeppelins dans le ciel étoilé et par le vrombissement des avions. Sur ce fond de fin du monde, Charlus et le Narrateur discutent de la guerre, des soldats, de leur courage, des Allemands, du modernisme, de l'aviation... Le baron est ravagé par son vice au point d'avoir perdu ses allures de grand seigneur. Le monde l'accuse de germanisme car il admire l'Allemagne et sa force militaire. Mais il admire aussi Pompéi⁵⁶, Paris, "Bagdad occidental et nouvelle Babylone", avec ses lieux pervers, sa jeunesse et sa canaille.

CHARLUS. "On me dit que Madame Verdurin donne des réunions tous les jours. Je ne le sais que par les on-dit, moi je ne sais absolument rien d'eux, j'ai entièrement rompu".

LE NARRATEUR. "Aujourd'hui, son salon est plus politique qu'artistique. On vient prendre le thé ou dîner pour parler de la guerre (...). Madame Verdurin téléphone tous les jours au ministre de la Guerre pour avoir la primeur des nouvelles (...). Elle dit "nous" en parlant de la France: "Nous allons exiger du roi de Grèce qu'il se retire du Péloponnèse" ou bien: "Nous ne lâcherons pas le Chemin des Dames".

CHARLUS. "J'admire tous les héros de cette guerre. Tenez, mon cher, les soldats anglais (...), rien qu'esthétiquement ce sont tout simplement des athlètes de la Grèce, ce sont les jeunes gens de Platon, ou plutôt des Spartiates (...). Et nos poilus! Je ne peux pas vous dire quelle saveur je trouve à nos poilus, aux petits Parigots! (...). Et les gars de province, comme ils sont gentils avec leur roulement d'r et leur jargon patoisier (...). Voyez-vous, le soldat boche est un être fort, sain, ne pensant qu'à la grandeur de son pays. Deutschland über alles (...) tandis que nous - alors qu'ils se préparaient virilement-, nous nous sommes abîmés dans le dilettantisme"⁵⁷.

Comme Proust, Curtis évoque la dégénérescence du Faubourg, mais à la fin de sa pièce il rencontre l'Histoire, et c'est donc "une angoisse et une désolation de fin du monde qu'il évoque"⁵⁸.

A l'hôtel de Jupien, havre de paix (!), maison de passe pour hommes et entrepôt du vice⁵⁹, on pratique toutes les formes du masochisme. Le Narrateur aperçoit Charlus enchaîné que l'on frappe et qui prend plaisir à être frappé. Marqué par l'usure et la déchéance, trahi par son corps, il n'est plus qu'un corps de femme maquillé et fardé avec ses inflexions de voix, ses regards câlins et ses mouvements de bras et de hanches⁶⁰. Maladie, folie, vice, perversité? Écoutons le Narrateur s'adresser au public:

56 Avec comme inscription révélatrice "Sodoma, Gomora" sur une de ses maisons.

57 Scène 8, p. 42.

58 Michel Raimond, *Les Signes des Temps*, op. cit., p. 83.

59 Voir la discussion entre Jupien et le jeune homme, ses commentaires à propos de ces clients (scène 9, pp.44-45-46)

60 Cf. notre article : "L'image du corps dans *A la Recherche du Temps perdu*" in: *Analyses et réflexions sur le corps*, Paris, Ellipses-Marketing, 1991, pp. 124-125

"Dans l'insistance de M. de Charlus à réclamer toujours plus de brutalité chez ses partenaires, il y avait son rêve de virilité et toute l'enluminure intérieure, invisible pour nous, dont il projetait ainsi quelques reflets, de croix de justice, de tortures féodales, que décorait son imagination moyenâgeuse. En somme, son désir d'être frappé trahissait, dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d'autres, le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses"⁶¹.

La fin d'un monde, la fin du monde (aristocratique). Le temps a passé: lors de la scène finale le Narrateur retrouve Charlus, convalescent après une attaque d'apoplexie, mais presque aveugle, chez son cousin le prince de Guermantes⁶², avenue du Bois de Boulogne:

"Le fond de la scène s'éclaire; et l'on voit, assis sur une chaise de fer, M. de Charlus, le regard fixe, les deux mains appuyées sur une canne (...). Puis le fond de la scène va être plongée progressivement dans l'obscurité, à l'exception du visage de M. de Charlus qui reste éclairé. Sur le devant de la scène, côté cour, le Narrateur est dans une demi-pénombre (...). On entend en sourdine l'adagio du Septuor (...). Lorsque le Narrateur aura fini de parler, la musique s'amplifiera légèrement (...) tandis que le visage de M. de Charlus sera peu à peu plongé dans l'obscurité, jusqu'au noir complet"⁶³.

Le jeu de lumières et le magnifique septuor mentionnés par cette longue didascalie permettent au public de mieux comprendre les ravages du Temps. Charlus n'est plus qu'un très vieil homme voûté, à la barbe et aux cheveux blancs, entouré d'invités déguisés et maquillés en vieillards⁶⁴. La scène 10, tout comme la matinée chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps Retrouvé*, fourmille d'hérésies, révèle une assemblée de corps gris et vieilliss qui plongent le Narrateur dans la stupeur et suscitent en lui les réflexions les plus diverses. Charlus, comme les Guermantes, reflète l'œuvre du Temps: le Temps est passé sur leurs visages et a tout nivelé⁶⁵.

Toute chose change "par l'action d'un principe intérieur: chez M. de Charlus, l'amour pour Morel, qui l'avait rendu esclave des Verdurin, puis l'avilissement de sa vie, enfin le ramollissement; ainsi le centre des empires et le cadastre des fortunes, et la charte des situations, tout ce qui semblait définitif est-il perpétuellement remanié, et les yeux d'un homme qui a vécu peuvent-ils contempler le changement le plus complet là où justement il lui paraissait le plus impossible"⁶⁶.

61 Scène 9, p. 50.

62 Voir le célèbre épisode de la matinée chez les Guermantes dans la deuxième partie du *Temps Retrouvé*.

63 Scène 10, didascalies pp. 50-51.

64 Dans la dramatisation, ces loques humaines sont présentes mais invisibles sur scène.

65 Le Narrateur reconnaît peu à peu, avec difficulté, quelques visages d'autan sous des chairs déformées et desséchées; la duchesse Oriane de Guermantes est méconnaissable, la nouvelle princesse de Guermantes a des cheveux blancs couleur de neige sale, le prince marche difficilement; certains sont défigurés ou paralysés par la maladie (Rachel, la Berma, le duc de Guermantes, Monsieur de Cambremer...)

66 Scène 10, pp. 52-53.

La dramatisation de Jean-Louis Curtis, tragédie et comédie du langage, micro *Recherche du Temps perdu*, nous invite à lire ou à relire les passages les plus célèbres d'une longue exploration de ce Temps qui modifie le monde et la vie. Curtis nous rappelle que Proust présente ses personnages comme des acteurs apparaissant sur scène. Il n'emprunte à la technique théâtrale que l'art du raccourci et la stylisation du personnage, nécessités par le resserrement du temps et du lieu. Ce n'est pas seulement dans la composition de l'oeuvre régie par les règles d'unité spatio-temporelle que l'on peut retrouver une technique théâtrale mais bien dans des personnages caricaturés, emprisonnés dans une situation conflictuelle comme Charlus et Madame Verdurin. Leurs actions sont le plus souvent résumées par un messenger, le Narrateur, qui vient raconter au public les événements nécessaires à la compréhension du drame, ce qui s'est passé avant l'épisode ou, par un jeu scénique, ce qui est en train de se passer. La scène curtienne comme la scène proustienne est essentiellement une scène où l'on parle: on n'y agit pas. Le personnage proustien se limite à sa présentation en conversation⁶⁷. La pièce de Curtis explore toutes les ressources du personnage et de l'acteur en général et interroge l'efficacité du signe théâtral. Cette dramatisation, soutenue par une accumulation tatillonne d'indications scéniques, tresse monologues et dialogues, et restitue à la quête de Proust la fraîcheur et la juvénilité de la commedia dell'arte. *Charlus*: un exercice d'école, un "work in progress" tout à fait réussi. Comme Proust, Curtis a rendu visible le Temps⁶⁸ à l'état pur. La fin de la pièce laisse un peu perplexe: Curtis ne parle pas du livre que le Narrateur doit écrire une fois la révélation survenue, et qui donne au dénouement proustien une sensation de clôture. Livre-recueil de contes, mémoires⁶⁹ qui devront, comme l'écrit Jean-Yves Pouilloux: "déployer les multiples strates du temps qui composent l'expérience d'un instant aussi bref soit-il dans un vertigineux déploiement"⁷⁰. Le Narrateur, libéré de toute forme de snobisme, affirme:

"Le travail du Temps s'opère aussi dans les coeurs. M. de Charlus avait passionnément aimé Morel, fait des folies pour lui; il avait souffert toutes les tortures du soupçon, du doute, de la jalousie, connu l'affreuse tristesse de n'être pas aimé de ce qu'on aime. Que subsistait-il de ce passé douloureux chez le vieux roi Lear que je voyais assis devant moi, immobile, indifférent, le regard fixe, ou vide? Rien sans doute."

Rien? ou Tout grâce à "L'ART consolateur, toile des résurrections, seul moyen possible de retrouver le temps perdu, les souvenirs, sa vie, celle des autres, sise dans leurs

67 Eveline Caduc rappelle à juste titre que le personnage proustien "est privé de deux éléments dramatiques essentiels qui font toute la présence du personnage sur scène: le monologue et le véritable coup de théâtre" ("Une technique de dépersonnalisation du personnage dans *A la Recherche du Temps Perdu*" in *Revue des Sciences humaines*, Paris, Corti, fasc. 143, 1971, p. 390).

68 "Alors je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon oeuvre, cette matinée (...) marquerait certainement avant tout dans celle-ci la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps" (*Le Temps Retrouvé*, Paris, Laffont, coll. "Bouquins", tome 3 p. 839).

69 *Les Mille et Une Nuits* et les *Mémoires* de Saint-Simon ont fourni la double charpente de la *Recherche du Temps Perdu*. C'est Proust lui-même qui revendique cette filiation dans *Le Temps Retrouvé*. C'est quand le Narrateur emboîte le pas à Shéhérazade qu'il trouve inscrits en lui les souvenirs ressuscités dans *Du côté de chez Swann*.

70 "Proust toujours" in *Critique*, Paris, Minuit, n° 548-549, p. 101.

corps, leurs gestes et leurs paroles"⁷¹. Il est vrai qu'à partir des scènes 9 et 10, le travail du Narrateur, discrètement, a déjà commencé: Curtis laisse entendre qu'à partir de la matinée chez les Guermantes, le Narrateur/Marcel va peindre une vaste fresque humaine, avec ses lignées, ses décadences, ses mutations, ses amours, ses chagrins et ses morts, et le lent et inéluctable progrès du Temps. Plus de passages inutiles; qu'importent les scènes immorales et perverses, les moments de lassitude "dans ce monde où tout s'use, où tout périt", où la Beauté et le Chagrin tombent en ruine (scène 10, p. 53), puisque s'écrit le roman-cathédrale, le théâtre du monde. "(M)ême les scènes en creux, les grands vides, les mois qui passent dans la tristesse et l'ennui ne le sont plus, pris dans le tissu romanesque et le réseau de signification du texte littéraire"⁷². Par l'Art et la littérature, le Narrateur refuse l'oubli, échappe donc au Temps des horloges et atteint le "moi profond", le Temps à l'état pur. Et il "ne craint plus d'avoir gaspillé sa vie d'écrivain, ou d'avoir échoué. La mort, installée en lui, fait maintenant partie de l'entreprise créatrice; (il) se situe à la fin en assumant le geste créateur qu'il fera désormais. Ce coup de génie clôt le roman sur une épiphanie"⁷³. Son livre à venir, "l'histoire d'un esprit et son salut par la création"⁷⁴, écriture d'une aventure et aventure d'une écriture, doit aussi contenir le travail de reconquête, soumis à l'exigence de vérité, souvent pressenti dans le passé, pour prendre (momentanément) une valeur d'éternité.

Bernard URBANI
Université d'Avignon

71 Cf. notre article, cité, p. 125.

72 Elisabeth Ravoux Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXème siècle*, op cit., p. 39.

73 Armine Kottin Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, Corti, 1985, p. 179.

74 Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 5.

..."JUSQU'A CE QUE LA MER FUT SUR NOUS REFERMEE" VITTORIO GASSMANN, MELVILLE ET DANTE

Ces quelques pages n'ont pas pour but d'analyser une oeuvre consacrée. Vittorio Gassmann est depuis bien longtemps connu comme acteur et metteur en scène. Le sera-t-il un jour comme dramaturge? L'avenir le dira. Nous souhaitons ici montrer comment un collage de textes poétiques peut donner à une oeuvre a priori difficilement adaptable au théâtre une autre dimension et un éclairage nouveau, à la fois typiquement italien et universel. En effet, quelle oeuvre est apparemment aussi peu théâtrable que *Moby Dick* de Melville? Car s'il est toujours possible de recréer sur scène des épisodes comme l'enrôlement du jeune Ismaël, l'apparition d'Achab, et les dialogues sur le bateau entre le capitaine et ses hommes, qui représentent somme toute un volume assez faible dans l'économie du roman, comment y faire figurer les très nombreux chapitres, préliminaires ou insérés dans le corps de la narration, sur les différentes espèces de cétacés, sur les ascendants bibliques du cachalot, sur les techniques de la chasse et du dépeçage, sur la fascination qu'exercent l'eau et la couleur blanche... Comment mettre en scène les rencontres avec d'autres bateaux (le Diomède, la Rachel), les épiques chasses à la baleine... Et bien sûr, comment jouer l'épisode final des trois jours de chasse à *Moby Dick*? Comment faire apparaître sur scène le monstre immaculé et représenter enfin la strangulation d'Achab et l'engloutissement du navire avec son équipage? Comment le faire en évitant d'une part des décors de carton-pâte qui aujourd'hui seraient ridicules dans un spectacle destiné aux adultes, et d'autre part une longue narration épique finale, à la manière des récits de bataille auxquels nous ont accoutumés les tragiques européens, grands et moins grands?

L'entreprise pourtant a séduit déjà bien des auteurs dramatiques. Nous n'avons pas tenté de faire une véritable recherche des différents "*Moby Dick*" déjà portés à la scène. Et pourtant quatre au moins se sont spontanément portés vers nous. En 1987 un court *Moby Dick* de Claude Demarigny était créé à Montpellier¹; la même année, la petite troupe "Il Mago Povero" venait à Avignon donner un *Moby Dick*, en langue italienne, oeuvre de Luciano Nattino et Elio Bellangero. En 1988 Michel Toutain réalisait encore un *Moby Dick* théâtral, et on republiait un original *Mobie-Diq* de Marie Redonnet². Etrange correspondance de dates, qui ne s'explique par aucun centenaire particulier à fêter, le roman ayant été publié en 1851 et Melville étant mort en 1891. Les trois premières pièces ont comme point commun la brièveté (il est vrai que si l'on élimine les discours techniques ou annexes, l'action du roman se réduit à peu de pages), le petit nombre d'acteurs (neuf chez Demarigny, trois seulement dans les adaptations de Toutain et du Mago Povero), divers

1 "L'Avant-scène théâtre" n°837, Nov.1988.

2 La première édition (ed. de Minuit) était de 1982. Mobie et Diq sont deux vieux acteurs partis en croisière pour leurs noces d'or. Le splendide bateau sur lequel ils voyageaient ayant fait naufrage, ils passent une semaine seuls (mais sereins) dans une barque, avant d'être engloutis par "la" baleine blanche.

expédients techniques pour représenter sur scène le bateau (cordages et filets chez Demarigny, voilier en ombres chinoises chez Toutain, bibliothèque-maison-bateau pour le Mago Povero) et la baleine blanche (elle n'est pas figurée dans les deux pièces françaises: on l'imagine dans la première, dans la deuxième l'épisode est raconté; dans la troisième c'est une grosse baudruche qui à la fin se dégonfle quand Achab est précipité sur elle) et nombre de trouvailles pour donner au spectacle un ton onirique ou personnel (jeux de lumière, effets sonores, poèmes, chants, intervention de femmes vêtues de voiles figurant les sirènes ou l'appel de la terre, changement de rôle des personnages, intervention ponctuelle d'un récitant, intermèdes comiques...). Et si la trace reste identique, si quelques épisodes sont présents dans les trois pièces (le doublon d'or, le discours d'Achab sur les masques, la lutte finale), chaque adaptateur a mis en relief ou supprimé tel ou tel morceau du roman d'origine pour donner à sa pièce une interprétation et un tour personnels (Fedallah et le pauvre Pip ne figurent ni chez Toutain ni chez le Mago Povero, alors que Demarigny leur assigne un rôle important). Des passages entiers du roman sont retranscrits dans les trois oeuvres, mais alors que Toutain centre sa pièce sur le récit de l'action, Demarigny souligne la symbolique de la baleine et la folie du capitaine, tandis que le Mago Povero insère des épisodes tendres ou comiques de son invention, façonnant un spectacle à la fois bourru et poétique.

Pourquoi, quatre ans après, un autre "Moby Dick"? Pour apporter quoi de nouveau à la dernière expédition balénrière du vieil Achab? Le titre de la pièce de Vittorio Gassmann et les circonstances dans lesquelles elle fut créée apportent à eux seuls des éléments de réponse. Le "Moby Dick" de Gassmann s'intitule *Ulysse et la baleine blanche*³, et fut créé en 1992 à Gênes dans le cadre des manifestations en l'honneur du cinq centième anniversaire de la découverte de l'Amérique. Le nom du héros grec ne figure que dans le titre: ce sont bien Achab, Ismaël, Stubb et Starbuck, Fedallah, Queequeg, Tashtego... qui rejouent l'histoire que Melville a imaginée pour eux. Mais Gassmann a identifié la folle expédition vengeresse du vieil Achab avec l'expédition tout aussi folle d'une des plus grandes figures poétiques de la littérature italienne: l'Ulysse de Dante, que l'auteur de la *Divine Comédie* met en scène dans le célèbre chant XXVI de l'*Enfer*.

La mise en scène génoise est grandiose (sans doute la renommée de Gassmann lui a-t-elle valu des moyens financiers auxquels des compagnies moins connues ne pouvaient prétendre), et a permis à l'auteur d'exploiter au maximum le roman de Melville et d'en faire un spectacle d'une durée de deux heures, riche en personnages, en couleurs, en mouvements, pendant lequel le public vit véritablement la scène du début à la fin.

En effet la pièce se joue au milieu d'une immense coque de bateau à l'intérieur de laquelle les spectateurs sont assis. Mais le spectacle commence avant même que le public soit installé. Car pour se rendre sur le bateau il doit traverser un quai sur lequel se joue le Prologue de la pièce. Sur ce quai sont dressés des tréteaux, où charlatans et camelots vantent les produits dérivés de la graisse ou des os de baleine, on y admire un immense squelette de cachalot, des Pasteurs déclament des passages de la *Genèse* ("Et Dieu créa les grandes baleines...") et racontent l'histoire de Jonas, alternant l'italien, le français, l'espagnol... Ismaël apparaît dès ce Prologue: il s'achemine vers le navire et s'apprête à raconter son histoire, qui commence comme chez Melville ("Appelez-moi Ismaël. Il y a

3 *Ulysse e la balena bianca*, Milano, Longanesi, 1992, 120 pages

quelques années, n'ayant presque rien en poche..."). C'est lui en quelque sorte qui guide le public à l'intérieur du bateau, tandis que des prostituées, drapées comme des Vestales, l'invitent à les suivre et à renoncer au voyage (il y a une île, verdoyante et paisible, dans le cœur de chaque homme, et cette île lui suffit..., disent-elles).

Vittorio Gassmann a composé son texte à partir de la traduction effectuée en 1932 par Cesare Pavese. C'est cette traduction qu'avait utilisée déjà la compagnie Il Mago Povero, mêlant histoire du capitaine Achab et histoire de Pavese (la pièce s'intitulait précisément: *Moby Dick ou l'aventureux duel du Capitaine César et de la baleine blanche*). Une traduction inexacte, effectuée par un homme qui, n'ayant jamais franchi les frontières italiennes, avait de l'anglais une connaissance livresque, et était loin d'être un expert en matière de marine. Mais une traduction d'une extrême vigueur, qui était plus une récréation personnelle du texte qu'une fidèle et timide version. Or Pavese est aussi un poète, il a subi la fascination du mythe de l'Amérique⁴, et des mythes antiques en général: dans l'un des *Dialogues avec Leuco* (l'œuvre qui lui fut la plus chère, celle qui l'accompagna dans la chambre d'hôtel où il se suicida), "L'île", il fait avouer à Ulysse que ce qu'il cherche, il l'a en lui, dans son cœur. C'est précisément ce que dit la prostituée vestale à Ismaël qui s'apprête à embarquer. Ceci laisse présager qu'Ismaël et Achab seront les deux faces d'une même personne, mais l'un ressuscitera (à la fin du récit Ismaël est happé par le tourbillon puis ressurgit à la surface-) tandis que l'autre sera précipité dans les abysses marins. Sans doute n'est-ce pas un hasard si les rôles d'Ismaël et d'Achab sont joués respectivement par Alessandro et Vittorio Gassmann, le fils et le père.

Une traduction inexacte est souvent le point de départ de multiples dérivations fécondes, car le traducteur peut omettre certains passages, en souligner d'autres, interpréter à sa façon les points difficiles, commettre des erreurs. Les versions inexactes des premiers traducteurs des classiques gréco-latins ont engendré des œuvres immortelles en France, en Angleterre et en Espagne, qui ont renouvelé de façon vigoureuse les mythes de l'Antiquité. La version ébouriffée de Cesare Pavese a suscité l'intérêt des adaptateurs italiens bien plus que ne l'ont fait les traductions fidèles qui ont suivi.

Dans les deux parties qui composent la pièce, Vittorio Gassmann est parvenu à inclure l'essentiel du roman. Certes, il a éliminé l'épisode de Pip, celui du cuisinier et les diverses chasses à la baleine qui ont précédé la rencontre de Moby Dick. Au début de la deuxième partie nous savons que les cales sont pleines d'huile (donc la chasse a été bonne), et la rencontre avec le capitaine au bras d'ivoire, double mutilé de Achab, est advenue et évoquée. Par contre la vie sur le bateau est amplement rendue, avec ses élans d'enthousiasme (le départ, le doublon d'or, la perspective d'une chasse particulièrement difficile) ou de dépression (l'angoisse et la nostalgie du foyer), ses chicanes (disputes entre marins), ses chants, ses moments d'épouvante (la tempête, les feux qui se posent sur les mâts et le harpon d'Achab) et l'immense déferlement poétique que suscite la mer dans l'âme

4 Premier Italien à traduire les auteurs américains, il créa un nouveau style narratif, dérivé de l'écriture américaine. Il sut recréer sous des couleurs fantastiques certains paysages des Etats-Unis dans son dernier roman *La lune et les feux*.

de ceux qui la contemplent et la sillonnent⁵... Et à l'intérieur de cette vie de tous les jours, il a agencé les différentes composantes du roman en leur donnant une signification et un éclairage tout personnels et, en quelque sorte, tout italiens.

Achab en effet est une nouvelle image de l'Ulysse de Dante passé au moule du Romantisme anglais. La première fois qu'il apparaît sur scène il récite, sombre et orgueilleux, le monologue qu'Alfred Tennyson a composé pour son "Ulysse" (*Poèmes*, 1842). Et la pièce se clôt sur l'Ulysse de Dante qui du fond des Enfers est remonté sur son navire et, par la bouche d'Achab, fait le tragique récit de son dernier voyage.

Cet épisode célèbre n'est que trop connu des amoureux de l'Italie. Mais sans doute, pour l'immense foule des autres, n'est-il pas inutile d'en rappeler l'essentiel. On sait que Dante, auteur et protagoniste de la *Divine Comédie*, traverse avec Virgile les neuf cercles de l'Enfer, et rencontre à chaque étape des damnés avec lesquels il entame un dialogue. Dans la huitième bolgia du huitième cercle de l'Enfer (zone des conseillers perfides) les deux voyageurs rencontrent Ulysse qui fait, à leur demande, le récit de son dernier voyage: un récit qui n'a rien à voir avec le périple homérique car, entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle, Dante ne pouvait avoir lu Homère⁶. Dante imagine qu'après avoir séjourné un an chez Circé, Ulysse et quelques compagnons décident de ne pas rentrer à Ithaque afin de parcourir le monde. Ils explorent toutes les terres du Bassin Méditerranéen et parviennent aux Colonnes d'Hercule (Gibraltar), limite fixée par les dieux au monde permis aux humains. Au-delà s'étendent le grand océan et l'hémisphère interdit aux vivants. Le navire s'apprêtait à faire demi-tour quand Ulysse, par un bref discours, convainc ses marins de tenter l'aventure: tous sont maintenant très âgés, pourquoi ne pas risquer le peu de vie qu'il leur reste et aller voir ce qu'il y a au-delà des Colonnes? Les marins sont aussitôt conquis, et voilà le bateau lancé dans un "vol fou" vers l'Ouest. Ils naviguaient depuis cinq lunes dans ce monde inhabité, quand ils aperçoivent une gigantesque montagne brune. Mais leur joie est de courte durée: de la montagne fond sur eux un tourbillon qui frappe de plein fouet le navire:

Il le fit tourner trois fois avec les eaux,
à la quatrième il lui dressa la poupe en l'air,
et enfonça la proue, come il plut à un Autre,
Jusqu'à ce que la mer fût refermée sur nous.⁷

C'est sur l'engloutissement du Pequod et la mer refermée que se terminait le récit de Melville: "Et maintenant de petits oiseaux volaient en criant autour du gouffre encore

5 "Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame..." a écrit Baudelaire ("L'homme et la mer", in: *Les fleurs du Mal*) Quel dommage que Gassmann, qui a inséré dans sa pièce tant de passages poétiques sur le thème de la mer n'ait pas mentionné celui-ci, qui vient spontanément à l'esprit d'un Français!

6 Homère ne sera redécouvert et traduit, en latin et fort approximativement, qu'à la fin du XIV^e siècle.

7 Traduction de Jacqueline Risset (*La Divine Comédie, L'Enfer*, Flammarion, 1985).

béant, une blanche et morne écume battait ses flancs escarpés, puis tout s'affaissa, et le grand linde de la mer roula comme il roulait il y a cinq mille ans.⁸

Comment ne pas faire de rapprochements entre les deux folles expéditions? Borges y songea le premier, Vittorio Gassmann en recueillit l'idée, et y associa le souvenir de Christophe Colomb, autre voyageur audacieux, puni lui aussi pour avoir voulu aller trop loin, trop voir, trop faire... Le récit de l'Ulysse dantesque servit de schéma à bien des récits d'expéditions colombiennes depuis le XVII^e siècle jusque (surtout) à la fin du XIX^e siècle⁹. En outre, au XIX^e siècle, en même temps que Ch. Colomb, le siècle du Risorgimento réhabilitait et redécouvrait Dante dans toute sa grandeur. Le poète de *l'Enfer* fascina les Romantiques. Le thème de l'Ulysse dantesque connut à la fin du XIX^e siècle italien un extraordinaire regain de popularité. C'est le poète anglais Tennyson qui le lança. Mais avec lui le voyageur fraudeur et coupable de *l'Enfer* médiéval était devenu le héros de l'action, le surhomme élevé au dessus du peuple et de la famille vulgaires, décidé à risquer sa vie et celle de ses hommes pour entreprendre "quelque noble action".

Ainsi, lorsqu'Achab entre en scène (plus exactement lorsqu'il apparaît, lorsque la lumière se pose sur lui et découpe sa silhouette contre le beaupré du navire) il récite le monologue de Tennyson, il est l'Ulysse de Tennyson. Toutefois, Gassmann a considérablement écourté le texte et l'a épuré, afin de l'harmoniser à l'histoire d'Achab et au monologue de Dante qui, lui, est récité dans sa totalité à la fin de la pièce. Certes, le discours s'ouvre sous le signe de l'orgueil et du mépris pour le peuple bestial:

Il sert de peu que, roi apathique
tranquille à mon foyer ... je distribue
des lois injustes à une race sauvage
un troupeau qui dort, broute et ne me connaît pas.¹⁰

Mais ont été supprimés dans cette phrase le rappel dédaigneux de l'"épouse âgée", et, plus loin, la condescendance envers le fils sédentaire à qui le père laisse le gouvernement de ce peuple animal (Achab a une femme-enfant et un tout jeune fils; l'Ulysse de Dante évoque tendrement sa famille). Gassmann a choisi les vers exprimant la force vitale du personnage ("Toujours / grandes furent mes joies et mes souffrances"), l'aura mythique qu'il a revêtue ("Un nom / je suis devenu un nom"), la fascination exercée par la mer ("Le bateau gonfle ses voiles / et la mer obscure brille"), la nécessité d'agir jusqu'à la mort ("La mort efface tout mais auparavant / quelque noble action est encore possible") et, en dépit de la vieillesse, la volonté de "lutter, de chercher, de ne jamais plier".

8 C'est sur cette même phrase que se termine le *Moby Dick* de Michel Toutain. Par contre celui de Claude Demarigny se clôt (avant l'Épilogue) sur le cri de Achab qui, dit-il, veut "savoir": c'est encore un thème dantesque, celui de la soif excessive de connaissance, qui domine la figure de cet autre Achab-Ulysse.

9 Cf. notre thèse de Doctorat d'Etat: *La figure d'Ulysse dans la littérature italienne des origines à nos jours*, Lyon, 1992, et notre article "De Torquato Tasso à Giovanni Bartolomeo Casaregi: récurrence d'un schéma dantesque" in: *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique*, *Études hispano-italiennes* n°4, Publications de l'Université de Provence, 1993.

10 Gassmann a lui-même adapté et traduit les textes poétiques dont sa pièce est semée. Qu'on nous pardonne l'inexactitude des versions françaises: il s'agit de traductions de traductions/adaptations !

Cet Achab-Ulysse est marqué d'entrée par un immense orgueil et une farouche volonté d'accomplir un exploit. Peu après, dans un sombre aparté, il dira: "Si j'étais le vent, je ne soufflerais plus sur un monde aussi misérable." Ce fier monologue initial laisse entendre au public que cette dernière grande action, déployée dans sa vieillesse, ce sera la chasse à la baleine blanche.

Mais après cette entrée en matière, toute la pièce se déroule sous le signe de l'Ulysse de Dante, un Ulysse parfois teinté de Ch. Colomb, auquel affluent d'autres apports mythiques. Gassmann en effet a mis en relief, dans le choix des épisodes tirés de Melville, trois pôles principaux et d'inégale importance: la folie diabolique et patenne de l'entreprise, le souvenir de la famille, et la défaite finale.

L'Ulysse de Dante est un païen qui ose enfreindre les lois de Zeus et se trouve précipité dans les flammes de l'Enfer. Pour Dante les divinités païennes sont des aspects masqués du Dieu des chrétiens. L'interdiction de Zeus était donc celle de Dieu lui-même, et Ulysse a commis un acte de titanisme à vouloir passer de l'autre côté, dans ce monde dont il ignorait tout et qui était celui des morts¹¹. Il y a été poussé par son orgueil et sa curiosité, qui ont joué en lui le rôle des Sirènes, séduisantes mais fatales.

Dans l'adaptation de Gassmann c'est le Parsi, Fedallah, qui joue ce rôle de séducteur, un rôle que le dramaturge italien a considérablement mis en relief dans l'économie de la pièce. Chez Melville il est vrai que le personnage inquiète l'équipage et qu'il est fait allusion à une sorte de pacte faustien avec Achab¹². Mais ce ne sont que des mots. Seule la prédiction de Fedallah (son rêve des deux cercueils, la prophétie selon laquelle seul le chanvre pourra tuer Achab) entoure véritablement le Parsi d'une aura fantastique (chap. CXVII), que la longueur du roman et les multiples digressions finissent toutefois par estomper. Au théâtre par contre, tout est forcément synthétisé. Dès l'ouverture de la première partie, Fedallah est revêtu de dons divinatoires, et ses paroles au jeune Ismaël révèlent la fonction qu'il aura dans la pièce:

"Tu t'es engagé sur ce navire? (...) Et dans les articles il n'y avait rien concernant ton âme?¹³ (...) Tu as donc signé; ton nom est sur les papiers? Bien, ce qui est signé est signé, et ce qui doit être sera. (...) Mon nom est Fedallah. Que le ciel ait pitié de toi, marin: tu es l'homme qu'il "lui" faut (il indique Achab). Porte-toi bien... Ismaël".

Ismaël: chez Gassmann, c'est Fedallah qui baptise ainsi le jeune homme. Jusque là il n'avait été appelé que "ragazzo", garçon. Or, comme chez Melville, Ismaël raconte son histoire. Il a commencé par "Appelez-moi Ismaël", laissant entendre que ce nom n'est pas le sien mais celui que lui a valu l'aventure qu'il s'apprête à revivre. Cette aventure, Fedallah le diabolique la connaissait déjà.

11 Pour Dante, seul l'hémisphère Nord est habité. L'hémisphère Sud est un immense océan au centre duquel s'élève la montagne du Purgatoire.

12 "Eh bien, vous voyez, le vieux est acharné après cette baleine blanche et le diable essaie de l'embobeler pour lui soutirer sa montre en argent ou son âme, ou quelque chose de ce genre, contre Moby Dick" dit Stubb.

13 Chez Melville, cette phrase est prononcée par un curieux prophète nommé Elie, alors que Ismaël et Queequeg s'apprentent à embarquer (chap. XIX).

Tout au long de la pièce, il est l'ange démoniaque d'Achab, toujours à ses côtés, toujours éclairé d'une lumière irréaliste et inquiétante. C'est toujours en particulier qu'il parle à Achab, après avoir lui-même chassé les témoins. Il fixe ses interlocuteurs "sans expression", ses mots sont toujours ambigus, prononcés à voix lente et accompagnés de lents mouvements de visage. Il est toujours si près d'Achab que leurs ombres se confondent, si bien que Stubb a l'impression que, tel un fantôme échappé de l'Enfer, le Parsi a un corps immatériel ("Regardez, le Parsi n'a pas d'ombre: l'ombre de Fedallah se fond avec celle d'Achab, elle se limite à l'allonger"). Quand, à l'issue du deuxième jour de chasse, il manque à l'appel et que Tashtego dit: "Mì pare che si sia perduto", il me semble qu'il s'est perdu, Achab s'écrie: "Pas lui! Perdu... perdu? Que signifie ce mot?" Or ce mot "perduto" a chez Dante une signification très forte. Dans la langue italienne il implique une perte définitive par opposition à "smarrito" (=perdu, égaré). Mais dans l'outré tombe et dans la métaphysique dantesques ce terme implique aussi la perte de son âme, et donc la damnation. Avant qu'Ulysse n'entame le récit de son dernier voyage, on lui avait demandé où il était mort et s'était "perdu". Le Parsi s'est "perdu" le premier, il a rejoint le premier l'Enfer dont il était sorti. Si la prophétie ne ment pas, Achab aussi va "se perdre". De même que le dernier voyage d'Ulysse était guidé par le Malin, de même les signes diaboliques s'accumulent lorsqu'approche le jour de l'affrontement de la baleine: l'obscurité, la tempête, les éclairs. Et là nous apprenons que la cicatrice qu'Achab porte au front, cicatrice qui ressemble au sillonnement d'un éclair, lui a été appliquée autrefois par la foudre, ou le *corpo santo*, à l'issue d'une sorte de cérémonie païenne ("O toi limpide esprit du feu qu'autrefois j'ai adoré comme un païen jusqu'au jour où dans l'acte sacramentel tu m'as tellement brûlé que j'en porte encore la cicatrice..." dit-il). Marque de soumission au diable, d'un pacte engagé avec lui? ou premier avertissement divin qu'Achab n'a pas écouté? Le deuxième avertissement avait pu être la perte de la jambe (dans son délire il fait allusion à une prophétie: "La prophétie disait que je serais mutilé et... oui, j'ai perdu une jambe"); le troisième est peut-être la disparition du Parsi.

Mais Achab est lié au diable irrémédiablement. Gassmann a repris l'épisode du fer trempé dans le sang des marins païens et baptisé non pas "*in nomine patris sed in nomine diaboli*". Suivent deux fragments poétiques enchaînés qui annoncent métaphoriquement l'évolution des événements. Un marin récite quelques vers de Walt Whitman évoquant la "chaloupe à la candide quille" qui va au-delà des limites, "méprise le calme des ports" et file, libre, chargée de son "trésor d'idoles"¹⁴. Puis surgit la Vestale du Prologue: telle une figure du destin, elle agite ses voiles et récite des vers du *De Natura* où Lucrèce décrit l'arrivée de l'orage, comparée au déferlement des âmes de l'Achéron dans les antres du ciel.

Le dernier voyage d'Ulysse était un "vol fou" (le bateau, poussé par les rames et le vent était comparé à un oiseau volant) car il est fou de transgresser les limites assignées par les dieux. Les termes de "fou", "folie", "insensé", étaient assez fréquents chez Melville. De même chez Gassmann ils ponctuent le texte. Achab lui-même se reconnaît emporté par un désir en folie ("Je ne suis pas fou, je suis la folie en folie, cette fièvre folie..."); Starbuck déclare cette obsession de la baleine "folie diabolique" et traite Achab d'"insensé"... Cette folie s'est manifestée dans le pacte faustien d'Achab avec Fedallah et dans l'orgueil impie,

14 Hélyes Gassmann ne donne jamais la source exacte de ses citations; il ne mentionne que le nom de l'auteur.

titanique, sacrilège, qu'a manifesté le personnage: quand le Parsi lui a annoncé que seul le chanvre pourrait le tuer, il a fièrement répondu, avec un rire railleur, qu'il était "donc immortel, sur la terre et sur mer". Plus loin il a brisé le sextant, se confiant à sa seule boussole. Pour ne pas perdre un jour de son précieux temps il a été d'une cruauté inouïe avec le capitaine de la Rachel, enfreignant la loi humaine de la solidarité; il a refusé de faire colmater les fuites d'huile de la cale (alors que chez Melville il y condescend). Et enfin, c'est tout l'équipage qu'il entraîne avec lui "*alla rovina*": à la ruine, à la destruction, non simplement à la mort du corps mais aussi à la mort de l'âme... tout comme l'a fait l'Ulysse de Dante avec son équipage.

Pourtant Achab a une famille, dont l'évocation est l'occasion de passages tendres où le farouche impie n'est qu'un vieil homme brisé. C'est aussi l'occasion d'une confrontation avec Starbuck qui reproduit le bref duel qui s'était joué dans le cœur du héros dantesque au moment du départ de chez la magicienne:

"Quand je quittai Circé (...)
ni la douceur de mon enfant, ni la piété
pour mon vieux père, ni le devoir d'amour
qui aurait dû donner la joie à Pénélope
ne purent vaincre en moi l'ardeur
que j'eus à devenir expert du monde
et des vices des hommes et de leur valeur".

racontait Ulysse. Mais ce choix se faisait avant le départ pour des années d'aventures. Dans la pièce de Gassmann, c'est avant d'attaquer Moby Dick pour la première fois qu'Achab se remémore la douceur du foyer, avant le signal de la grande bataille, tandis qu'il serait encore temps de revenir en arrière. Starbuck est alors le miroir d'Achab, leurs affections humaines se confondent. "Suis-je donc tellement, tellement vieux? Plus près, viens à côté de moi, je veux voir un œil humain (...) Au nom de la terre verdoyante et du feu de l'âtre: je vois ma femme et mon fils dans tes yeux", dit-il à l'officier.

Starbuck, qui lui aussi a un fils et une épouse (bien plus proche de Pénélope que la femme-enfant d'Achab), joue le rôle de la partie humaine du capitaine. Mais le besoin d'aller de l'avant l'emporte: pour Ulysse, c'était une curiosité insatiable, pour Achab c'est à la fois l'accomplissement d'une vengeance et d'un destin. Car il ne se sent pas vraiment maître de ses décisions: "Quel tyran impitoyable me commande pour que, contre toute affection humaine, je sois contraint à pousser plus loin, m'appêtant, téméraire, à faire ce que mon cœur n'a jamais osé tenter?", se demande-t-il. De même que le soleil et les étoiles obéissent à un pouvoir invisible et supérieur, de même que le cœur et le cerveau ne décident pas eux-mêmes de battre et de penser, de même le destin est le maître des actions du capitaine. Devant un tel raisonnement Starbuck, la partie humaine d'Achab, ne peut que s'éloigner, vaincu¹⁵.

15 Le souvenir de la paix familiale, présente dans le cœur du héros et plus encore dans celui de l'équipage, est également une constante du thème de Ch. Colomb. Les poèmes épiques, pièces de théâtre et opéras qui en retracent l'expédition, contiennent tous, à un moment donné, l'épisode de la

Mais quelle est cette grande et ultime action qu'Achab accomplira au terme de sa vieillesse? En quoi consiste la lutte contre Moby Dick?

Tuer Moby Dick, c'est l'œuvre de renom qu'entend accomplir l'Achab tennysonien du début de la pièce. C'est surtout une vengeance à assouvir. Car le capitaine, accoutumé depuis quarante ans à chasser la baleine (il évoque sa première baleine, tuée à l'âge de dix-huit ans) et à en être vainqueur, a trouvé plus fort que lui dans ce monstre tout blanc. La baleine blanche de Melville a donné lieu à plusieurs interprétations au sein du roman: angoisses métaphysiques de l'auteur, symbole du Mal, image des obstacles qui s'opposent à l'homme, ou encore allégorie politique, Achab étant le mauvais capitaine et son équipage hétéroclite les multiples peuples d'Amérique... Quand elles ont vu dans le roman autre chose qu'une histoire de chasse à une méchante baleine (réductions pour enfants), les adaptations de "Moby Dick" au théâtre ont tenté de donner une clef de lecture... qui souvent était qu'il n'y en avait pas... Chez Claude Demarigny on ne voit pas Moby Dick sur scène, comme si la baleine était une entité redoutable et inconcevable, un mystère qu'Achab mourra sans avoir percé. Chez Michel Toutain la chasse est racontée par Ismaël, et le meurtre de la baleine est pour Achab le refus de l'échec. Dans le spectacle du Mago Povero c'est une baudruche qui se dégonfle en emportant Achab avec elle, comme si ce dernier avait mené jusqu'au bout un rêve débouchant sur le néant. Dans l'œuvre de Gassmann non plus la baleine n'apparaît pas sur scène. Quand Fedallah surgit, mort, agrippé au corps du monstre, il est soutenu par des treuils et des crochets. Mais les trois jours de chasse sont bien réels, racontés et revécus par Ismaël; et entre les fragments du récit interviennent tous les personnages de la pièce. Vittorio Gassmann, comme l'avaient fait d'ailleurs les autres adaptateurs, reproduit le discours de Melville sur les masques. A Starbuck, qui lui a reproché l'"impiété" de cette vengeance contre un monstre ne frappant que par instinct aveugle, Achab répond:

"Tous les objets visibles, vois-tu, sont des masques de carton. Mais dans chaque événement, dans l'acte vivant, dans l'action certaine, quelque chose d'inconnu mais doué de raison dessine ses traits sous le masque brut. Et si l'homme veut frapper, qu'il frappe le masque. Comment le prisonnier peut-il s'évader s'il ne perce pas le mur? Pour moi la Baleine Blanche est ce mur qui a été placé à côté de moi. Parfois je pense que de l'autre côté il n'y a peut-être rien. Mais cela me suffit. Je vois en elle une force terrible nourrie d'une malignité impénétrable. Cette impénétrabilité est ce que je hais par dessus tout; et que la Baleine Blanche en soit l'agent ou le principe, je déverserai ma haine sur elle. Ne me parle pas d'impiété, marin, je frapperai le soleil s'il me faisait quelque offense."

Le discours que Melville prêtait au capitaine a été épuré. Il n'en a que plus de relief et, à la lumière du discours tennysonien, il exprime la volonté de domination du farouche capitaine, résolu à tout savoir, à avoir raison de tout, et donc à frapper même ce qu'il ne connaît pas pour savoir "ce qu'il y a derrière". Les hommes non païens (Stubb, Starbuck, Ismaël) sentent le côté sacrilège d'un tel propos. Néanmoins tous, païens et chrétiens, même Starbuck, qui pourtant a tenté un instant de tuer le vieil Achab, finissent par être conquis. Et

révolte de l'équipage, qui ne croit plus à l'issue heureuse de l'aventure, et veut faire demi-tour pour retrouver la chaleur du foyer.

dans la persuasion, tantôt aisée tantôt laborieuse de son équipage, Achab revit, reproduit, le discours de son double dantesque.

"Vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes mais pour suivre vertu et connaissance" disait Ulysse à ses marins. Tuer Moby Dick est un acte noble, un acte d'homme; se soumettre à la baleine, respecter son intangibilité, c'est se conduire en bêtes, et, pour Achab, accepter d'avoir été dévoré par (et comme) une bête.

L'aspect sacrilège de la chasse à Moby Dick est également exprimé par la couleur blanche de la baleine. Melville a consacré tout un chapitre à la fascination-terreur qu'exerce sur l'homme le blanc, non couleur rassemblant en elle toutes les couleurs. Gassmann fait exprimer par Achab en personne, aidé de tout son équipage, le pourquoi de la fascination du blanc. Et il arrive à cette conclusion:

"La blancheur, c'est le symbole, le voile même de la Divinité chrétienne, et pourtant, elle est aussi ce qui intensifie les choses qui terrorisent le plus l'homme. Pourquoi? peut-être nous dissimule-t-elle, par son caractère indéfini, les vides et les immensités impitoyables de l'univers, et ainsi nous poignarde-t-elle dans le dos avec la pensée du néant; comme quand, immobiles, nous contemplons les blanches profondeurs de la voie lactée..."

Sans doute faut-il voir dans cette réplique la clef de lecture de Vittorio Gassmann: Moby Dick comme image de la puissance divine, du pourquoi des choses, qui échappe forcément à l'homme. Moby Dick comme l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, interdit par Dieu à Adam et Eve; Moby Dick comme monde interdit par Dieu aux vivants jusqu'à l'expédition de Ch. Colomb; monde où l'Ulysse de Dante devait forcément faire naufrage. Dans cet univers où les héros portent des noms bibliques (Achab, Ismaël), Fedallah est le serpent de la tentation.

Et par là l'expédition est inexorablement vouée à l'échec. Melville avait accumulé les références sacrées: l'équipage est englouti le troisième jour, on ne voit émerger de l'eau que les trois mâts, Ismaël tourne, tourne, tourne. Dante avait synthétisé en quelques vers le châtiment infligé par Dieu aux voyageurs trop audacieux et désireux de trop savoir (cf. citation donnée plus haut: le tourbillon frappe le navire de plein fouet et le bateau tourne trois fois avant de couler à pic). Gassmann traduit de même, avec une extrême rapidité, l'arrivée fulgurante sur le navire de la baleine qui, comme le tourbillon lancé sur le vaisseau d'Ulysse, frappe avec violence la carène du navire: "Toute la quille frémit et se cabra, tandis que l'on entendit l'eau se déverser par l'immense brèche comme un torrent de montagne dans le ravin." Les derniers hurlements de Achab, qui maudit la baleine et veut lutter avec elle jusqu'au bout, la frapper même du plus profond de l'enfer, trouvent leur écho logique quelques minutes après dans le spectacle, quand Achab, mort, devenu l'Ulysse de Dante, ressurgit sur le beaupré pour faire le récit de sa dernière expédition: une expédition non plus sentie comme glorieuse (comme elle l'apparaissait dans le monologue tennysonien), mais comme un échec.

Le chant XXVI de *l'Enfer*, qui clôt le spectacle, projette sur la scène une lumière lugubre et funeste. Certes, on ne peut qu'être fasciné par la farouche beauté de ce récit, considéré comme l'une des cimes de la poésie italienne. Mais alors que la critique, très

partagée depuis toujours, a dans l'ensemble insisté sur le côté héroïque, fascinant, invaincu du personnage, grand même au coeur de l'Enfer, Vittorio Gassmann, lui donnant les couleurs du capitaine Achab et construisant d'un bout à l'autre de la pièce une manière de parabole ou de métaphore filée, fait de lui un grand coupable vaincu. Le salut d'Ismaël, le seul à avoir échappé au naufrage afin de témoigner, ne fait que mettre en relief la tragédie finale, Ismaël, recueilli par la Rachel à qui Achab avait refusé l'aide la plus humaine qui fût. Cette double fin - Ismaël sauvé, Achab aux Enfers - est le pendant exact du discours du Pasteur qui, dans le Prologue, racontait l'histoire de Jonas. Achab est englouti et Ismaël rejeté; le coupable brûle éternellement dans sa flamme et vient un instant nous raconter son histoire, exprimer sa faute, donner la morale du récit, tandis qu'Ismaël, désormais bien nommé, a été emporté sur le port par la femme voilée que nous avons déjà vue apparaître et qui, récitant encore des vers de Lucrèce, a déjà tiré une morale à son intention. Rien n'est stable sur cette terre, dit-elle, tout change, seule demeure

la mystérieuse violence
qui bouleverse tout
pour que de la ruine passée
naisse une vie nouvelle.

Est-ce à dire qu'Achab et son équipage représentent le monde ancien et Ismaël le monde nouveau? Il est vrai que dans la Bible, Achab est le roi idolâtre maudit par Elie, et Ismaël un fils illégitime d'Abraham, chassé par son père mais destiné par Dieu à donner naissance à une grande nation (*Genèse*, 21, 12-14).

Néanmoins, à l'intérieur de cette morale, ou de cette parabole, ceinte d'une allégorie biblique et de deux récits ulysseens dont le deuxième (Dante) est la suite et fin du premier (Tennyson), se déploie l'éternelle attirance de l'homme pour la mer. Nous avons fait allusion à Walt Whitman. Les répliques des acteurs sont également entrecoupées de fragments poétiques de Pesson, Nietzsche, Hölderlin, Jimenez, Rafaël Alberti. Gassmann a choisi des poètes de toutes nationalités pour traiter ce thème universel. Une universalité que l'on trouvait déjà à d'autres niveaux: celui des diverses langues dans lesquelles étaient déclamés les passages bibliques du Prologue, ou dans le caractère hétéroclite de l'équipage du Pequod. La première partie se terminait, sous un paisible éclairage nocturne, par une très belle adaptation italienne de "Solitude" de Jimenez, récitée par Achab lui-même:

Combien tu es toute en toi, ô mer; et cependant
combien tu es sans toi, comme tu es seule,
comme tu es loin toujours de toi-même!
A tout instant, comme mon front,
percée de mille blessures;
tes vagues vont comme mes pensées,
et reviennent, vont et reviennent,
s'embrassant, s'écartant,
éternellement - ô mer - se connaissant
et s'ignorant.

Tu es toi, mais tu ne le sais pas.
Ton cœur bat, mais tu ne le sens pas.
Quel flot de solitude, ô mer solitaire!

Ce poème appartient à la section "Vers la mer" du recueil *Journal d'un poète nouveau-marié*, composé alors que Jimenez entreprenait un long voyage vers l'Amérique où il allait retrouver sa fiancée. Le parallèle est implicite avec Achab, parti lui aussi vers son destin mais pour d'autres noces, ou avec Ulysse/Ch. Colomb, partis tous deux vers l'Ouest en direction d'un Nouveau Monde. Quant aux vers de Lucrèce, abondamment déclamés par la Vestale, personnification inquiétante de la Nature, ils sont là aussi, par leur rationalité et par l'aval de sagesse que leur confère leur Antiquité, pour souligner la nécessaire soumission de l'homme à cette Nature dont il dépend, et dont il est un fragment. Alors que les allusions mythiques de toutes époques et de toutes cultures qui parsèment la pièce (Faust, Prométhée, Ixion, Assuérus, Persée, enlèvement d'Europe, épisodes bibliques) suggèrent au contraire, de manière dialectique, que l'homme n'a cessé de chercher à transgresser les limites imposées par la Nature, ou par les dieux créateurs de cette nature. Et que, comme le héros de Tennyson, l'homme cherchera toujours à se dépasser soi-même, à aller de l'avant, jusqu'au bout, jusqu'au naufrage

"jusqu'à ce que la mer " soit sur lui "refermée".

Brigitte URBANI
Université de Provence

DIEU, DE WOODY ALLEN: UNE PIÈCE "SANS QUEUE NI TÊTE"?... OU LE TRIOMPHE DE LA THÉÂTRALITÉ

Tout le monde connaît Woody Allen acteur, scénariste et réalisateur, auteur de films à succès. On connaît aussi Woody Allen père de famille nombreuse aux prises avec des difficultés conjugales et parentales quasi inextricables et, en tout cas, sources de démêlés avec la Justice ainsi que de désagréments et de complications juridiques, divulguées par la presse auprès du grand public. On connaît également un Woody Allen depuis toujours en proie à des doutes et des angoisses existentielles insolubles, soumis à une analyse interminable dans laquelle il investit tout son engagement psychique, intellectuel et même artistique. Peut-être connaît-on un peu moins, cependant, le Woody Allen auteur de pièces de théâtre parfois portées à l'écran par lui-même telles *Don't Drink the Water* (1966; film: 1969) ou *Play It Again, Sam* (en français: *Tombe les filles et tais-toi*) (1969; film: 1972)¹.

Reste à considérer certaines pièces (peu nombreuses en vérité puisque limitées à seulement deux) incluses dans *Without Feathers* (titre français: *Dieu, Shakespeare et moi ...* dans la traduction et l'adaptation de Michel Lebrun, 1975)². Les deux pièces concernées, intitulées *Dieu* et *La Mort*, sont, bien entendu, lourdes des préoccupations "métaphysiques" de notre clown triste. Bien que réunies dans la cinquième partie de l'ouvrage sous la rubrique "Oeuvres théâtrales" et pouvant, à ce titre, constituer les deux volets d'un diptyque, elles comportent chacune d'entre elles assez de caractères distinctifs pour pouvoir être examinées séparément. La première des deux mentionnées, *Dieu*, fera seule ici l'objet de notre étude.

La pièce d'Allen, nul ne s'en étonnera, est placée d'emblée sous le signe de la dérision: la didascalie liminaire indique que les deux personnages principaux, l'Acteur et l'Auteur, "pourraient être interprétés par deux bons clowns". Elle se présente, d'autre part, comme une réflexion théâtralisée sur le monde du théâtre, les jeux de la réalité et de la fiction, la pièce dans la pièce et comme une série de mises en abyme qui, sur le plan technique, constitue déjà un exercice de pure virtuosité sinon une prouesse. Elle demeure néanmoins, tout au long, une quête métaphysique, au cours de laquelle l'homme, affronté à son destin, poursuit inlassablement ses tentatives, sans cesse renouvelées, pour trouver des réponses aux énigmes insolubles que lui pose sa condition à la fois privilégiée et précaire dans l'univers.

1 Voir Jean-Philippe Guérard, *Woody Allen*. Paris: Editions Rivage, 1989.

2 Woody Allen, *Opus 1 et 2. Dieu, Shakespeare et Moi. Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la culture*. Paris: France Loisir, 1980.

Ce sont ces trois plans, concernant la technique théâtrale, la réflexion métaphysique et l'esprit de dérision, qui se confondent de manière esthétiquement satisfaisante, comme nous comptons le démontrer maintenant.

C'est ainsi que les douze premières répliques entre Acteur et Auteur (qui sont également reprises presque mot pour mot pour alors constituer les douze dernières de la pièce) donnent, par ce fait, au spectateur le sentiment d'une intrigue sans commencement ni fin, l'impression d'assister à une histoire cyclique, la pièce semblant se terminer au point de départ, c'est-à-dire ne pas se terminer du tout:

ACTEUR - Rien ... absolument rien

AUTEUR - Quoi?

ACTEUR - Rien ne veut rien dire. Tout est vide.

AUTEUR - C'est la fin.

ACTEUR - Bien sûr. De quoi parlerions nous sinon de la fin de tout?

AUTEUR - Nous parlons toujours de la fin.

ACTEUR - Parce que c'est sans espoir.

AUTEUR - J'admets que ce n'est guère satisfaisant.

ACTEUR - Guère satisfaisant? Ce n'est même pas croyable! Pour écrire une pièce, le truc est de commencer par la fin. Trouver une bonne fin, puis écrire à l'envers.

AUTEUR - J'ai essayé ça une fois. Maintenant, j'ai une pièce sans commencement!

ACTEUR - C'est absurde.

AUTEUR - Absurde? Qu'est-ce qui est absurde là-dedans? (121-122).

L'auteur et l'acteur, jouant les rôles d'Hépatitis et de Diabète (personnages d'une pièce censée se dérouler au Vème siècle av. J.C.), en sont là de leur réflexion sur la structure d'une pièce de théâtre:

ACTEUR - Toutes les pièces doivent avoir un début, un milieu et une fin, à la fin! (122).

Mais cette réflexion fait écho à celle que Woody Allen conduit lui-même, très certainement, sur cette pièce qu'il a intitulée *Dieu* et qui, précisément, n'aura pas vraiment de fin, n'ayant pas vraiment de commencement non plus:

AUTEUR - Maintenant, j'ai une pièce sans commencement! (122).

Ce dialogue initial, évoquant à la fois Beckett et Pinter, met en relief trois notions: le *rien*, la *fin de tout*, le *désespoir*. Comme le Grand Artisan, l'auteur de théâtre se retrouve donc en présence d'une œuvre dont on ne peut déceler l'origine, le début primordial, et qui pose l'énigme de sa fin dernière, de sa destination, de son *sens* (à la fois direction et

signification): "Rien ne veut rien dire. Tout est vide" (121). Comment (en) finir? Quelle fin paraîtra le plus souhaitable? Il est vrai que, comme dit l'Auteur, "nous parlons toujours de la fin" (122), mais peut-on vraiment la prévoir? L'Acteur en proposera six différentes à son Auteur, lequel les refusera toutes (123-125).

Une fois de plus, comme le souligne l'Acteur à plusieurs reprises, cette pièce apparaît comme "absurde" (122), "cette pièce est idiote" (125), faisant écho sans doute à ces mots que prononçait Macbeth: "la vie [...] est un conte dit par un idiot, pleine de bruit et de fureur, ne signifiant rien" (V. V. 26-28) (l'hypotexte chez Allen est souvent, en effet, shakespearien).

Il semble établi jusqu'ici (121 à 125) que les deux personnages sur scène appartiennent à un niveau d'intrigue que nous appellerons, par commodité, *primaire*. Ils nous sont donnés à voir, à nous public assistant à la représentation de la pièce de Woody Allen en 1993. Mais soudain, le doute s'insinue quand, page 126, l'Acteur et l'Auteur se livrent à un échange qui nous déstabilise totalement, à la manière de telle pièce de Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur* pour ne pas la nommer, ou de Tom Stoppard, *Le Véritable Inspecteur Limier* (*The Real Inspector Hound*), quand s'effectue un glissement du plan *primaire* au plan *secondaire*: voilà en effet que les deux personnages sur la scène, soulignant précisément leur statut de personnages, évoquent implicitement l'auteur (Woody Allen) qui les a créés, déplaçant ainsi les angles de vision et suscitant un vertige mental chez le spectateur:

ACTEUR - Je te rappelle que ni toi ni moi n'avons de vie réelle.

AUTEUR - Que veux-tu dire?

ACTEUR - Aurais-tu oublié que nous sommes les personnages d'une pièce qui se joue en ce moment même dans un théâtre de Broadway? (*Reculant*) Hé, je n'y suis pour rien! Ce n'est pas moi qui l'ai écrite!

AUTEUR (*pensif*) - Nous sommes deux personnages dans une pièce, et bientôt nous jouerons ma pièce ... qui est une pièce dans une pièce ... Et tous ceux-là nous regardent! (126).

C'est alors que, exploitant cette technique du trompe-l'œil, faisant ainsi un clin d'œil au public, Woody Allen glisse dans la bouche de ses personnages deux répliques qui resituent le dialogue sur le plan de la réflexion philosophique pour immédiatement en dégonfler, par la dérision, l'emphase quasi métaphysique où il risquait de tomber:

ACTEUR - Hé oui. N'est-ce pas hautement métaphysique?

AUTEUR - Pas seulement métaphysique. C'est aussi stupide! (126).

Sont ainsi mêlés, dans une confusion quasi onirique, des plans de réalité et de fiction qui se remettent mutuellement en question: c'est non seulement les personnages, mais aussi l'auteur, et encore le public de la pièce du niveau *primaire*, qui se mettent peu à peu à se confondre indistinctement avec personnages, auteur et public de la pièce du niveau *secondaire* ... pour ne rien dire de personnages, d'un auteur et du public d'une pièce d'un

"troisième type" (ou d'un *troisième* niveau) dont nous pourrions bien faire partie, mais sans jamais trop savoir quel est notre plan de réalité ni notre plan de fiction:

AUTEUR - La situation n'est-elle pas bizarre? Nous sommes deux Grecs antiques, à Athènes, et nous sommes sur le point de voir une pièce que j'ai écrite, dans laquelle tu joues, et voilà tout un tas de gens de Brooklyn, ou d'un endroit minable du même genre, qui sont en train de nous regarder jouer la pièce de quelqu'un d'autre! Et si eux-mêmes étaient les personnages d'une autre pièce? Et si quelqu'un les regardait? Et si ça se trouve, nous n'existons ni les uns ni les autres! Nous faisons peut-être partie du rêve de quelqu'un!... Et si —ce serait le pire— la seule personne qui existe réellement, c'était le gros type du troisième rang? (127).

Du point de vue technique, nous sentons bien (le clin d'oeil à Lewis Carroll et à *Alice de l'autre côté du miroir* vaut référence magistrale) qu'est alors réalisée la fusion parfaite de la mise en abyme, de la méditation métaphysique et de la volonté de démythification qui emprunte les voies de la dérision.

A chaque "envolée" philosophique ou "notionnelle" succède une "retombée" (à la fois comique et critique), une remise à niveau, une correction par le nécessaire retour au réel quotidien qui rétablit un ordre prioritaire dans les questions qui se posent à l'homme:

DORIS - La question fondamentale est celle-ci: si un arbre tombe dans la forêt et qu'il n'y a personne pour l'entendre, comment savons-nous qu'il fait du bruit? (*Chacun s'interroge avec étonnement*).

ACTEUR - Qu'est-ce qu'on a à en foutre? Nous sommes dans la Quarante-cinquième rue (130).

Quand l'Auteur (personnage sur le plan *primaire*) et une spectatrice, Doris Levine (personnage sur le plan *secondaire*), se rencontrent (comme peut-être Alice rêvant, au pays des merveilles, qu'elle a pour partenaires réels les personnages du jeu de cartes ou du jeu d'échecs), l'absurdité de la situation est, une fois de plus, dénoncée par l'Acteur, dans une pirouette démythificatrice, qui ne manque pas, pour autant, d'exploiter à son tour les ressources de l'absurde:

ACTEUR - Espèce d'idiot! Tu es un personnage de fiction, elle est juive! Tu sais à quoi ressembleront les enfants? (132).

Mélange encore entre fiction et pseudo-réalité que ce dialogue entre l'Auteur (du plan *primaire*) et le personnage (du plan *secondaire*) qui s'achève par une pirouette:

(*Il l'enlace, elle recule*).

DORIS - Non. Non, pas ici.

AUTEUR Pourquoi pas?

DORIS - Je n'en sais rien, c'est dans mon texte (133).

Les personnages n'hésitent pas à dialoguer avec leur auteur, à le contester, voire à l'insulter, mais il s'agit ici de l'auteur même de la pièce, *Dieu*, qui se met en scène en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'auteur de la pièce qui est en train d'être représentée au public:

ACTEUR - Allô, puis-je parler à Monsieur Allen?

VOIX DE FEMME - C'est de la part de qui, je vous prie?

ACTEUR - Un des personnages de sa pièce.

VOIX DE FEMME - Un instant. Monsieur Allen, un personnage fictif vous demande au téléphone [...]

VOIX DE WOODY - J'écoute!

ACTEUR - Monsieur Allen?

WOODY - Oui?

ACTEUR - Ici Diabetes.

WOODY - Qui ça?

ACTEUR - Diabetes, le personnage que vous avez créé.

WOODY - Ah, oui je me rappelle ... Vous êtes un personnage assez mal dessiné ... Tout d'une pièce, sans nuance ...

ACTEUR (*piqué*) - Je vous remercie! (133-134).

Parmi les procédés techniques novateurs qu'il présente dans cette pièce, Woody Allen n'hésite pas à avoir recours à l'autocitation avouée:

ACTEUR - Elle s'y connaît en philosophie. Mais elle n'apporte aucune réponse valable... C'est le pur produit de la cafétéria de la Fac.

WOODY - C'est drôle, j'ai déjà utilisé cette réplique dans *Play It again, Sam* pour décrire une fille (135-136).

Et d'autre part, comme si la pièce s'élaborait à mesure qu'elle se jouait, au fil des répliques en quelque sorte, Woody Allen interpelle un de ses personnages:

WOODY - Bon, eh bien rappelez-moi pour me dire comment la pièce se termine (136).

Le spectateur est alors pris d'un doute: l'auteur de la pièce qui se joue à Athènes en 500 av. J.C. et Woody Allen, l'auteur de *Dieu*, ne seraient-ils pas un seul et même auteur-personnage (compte non tenu de la convention)? Statut désormais difficile à établir, il faut bien l'avouer. La confusion se confirme dans ce dialogue entre Doris et l'Auteur:

DORIS - Est-ce que je peux avoir un rôle dans votre pièce?

AUTEUR - Je ne vous comprends pas. Vous êtes une actrice, ou une fille qui joue une actrice? (137).

Un autre personnage de l'intrigue *primaire*, Trichinosis, intervient pour entrer à son tour dans l'intrigue du plan *secondaire*:

TRICHINOSIS - Diabetes, Hepatitis, c'est moi, Trichinosis! (*Tous le saluent*). Je sors d'une discussion avec Socrate sur l'Acropole, et il m'a prouvé que je n'existais pas, aussi je suis très embêté [...] Vous ne sachiez pas de Great Neck par hasard?

DORIS - Mais si!

TRICHINOSIS - Vous connaissez les Rappaport? (137-138).

Autre confusion entre les deux plans (*primaire et secondaire*): Doris, s'adressant à Trichinosis, s'interrompt pour interroger le souffleur, conférant aux jeux de l'illusion et de la réalité une dimension supplémentaire:

DORIS (*Trichinosis lui saisit passionnément les poignets.*) Je vous en prie, je suis vierge. C'est bien mon texte?

LE SOUFFLEUR - (*Le souffleur jaillit des coulisses, la brochure à la main. Il porte un pullover.*) "Je vous en prie, je suis vierge." Oui. (*Il sort.*) (139).

Tous ces glissements entre différents plans de fiction, de pseudo-fiction, de pseudo-réalité, pour aussi ingénieux qu'ils soient techniquement, n'en sont pas moins des illustrations implicites d'une réflexion philosophique qui ose à peine porter son nom. Rappelons-nous en effet ce commentaire de Doris, qui constitue une sorte de clin d'œil de la part d'un Woody Allen qui sait bien qu'il n'est pas question pour lui de se prendre jamais au sérieux:

DORIS - Cette pièce est un monument de prétention (136).

Et pourtant l'auteur y va de son morceau de bravoure (Woody Allen prend la précaution de signaler, dans sa didascalie (142), que "*l'auteur est planté emphatiquement au milieu de la scène*") et, comme à son habitude, assortit ce qui ne peut être considéré que comme une réflexion philosophique d'une pirouette démystificatrice, suivie d'une autre réflexion philosophique, elle-même immédiatement mise à l'épreuve de la dérision:

AUTEUR - Attention! Si c'est Dieu qui sauve tout, l'homme n'est pas le responsable de ses actes!

ACTEUR - Et tu demandes pourquoi on ne t'invite plus dans les soirées mondaines!

DORIS - Comprenez que sans Dieu, l'univers tout entier n'a aucun sens! La vie n'a aucun sens! Nous n'avons aucun sens! (*Silence dramatique*). J'éprouve le besoin soudain et irrésistible de me faire sauter! (142).

Les questions les plus profondes sont pudiquement recouvertes d'un voile léger, celui de l'humour ou du scepticisme discret:

ACTEUR - Si Dieu n'existe pas, alors qui a créé l'univers?

AUTEUR - Va savoir!(143).

Le public lui-même, dont la réalité est de plus en plus mise (ou remise) en question, est appelé aussi à intervenir: telle la femme dont le fils est étudiant à Harvard:

LA FEMME - Je ne suis pas imaginaire!

LORENZO - Désolé, Madame, mais vous l'êtes.

LA FEMME - Mais j'ai un fils à l'école commerciale d'Harvard (144)

ou cet homme qui veut se faire rembourser sa place:

L'HOMME - Je vais vous faire voir si je suis fictif! Je vais sortir de ce théâtre et me faire rembourser! Cette pièce est stupide. D'ailleurs, ce n'est même pas une pièce! Quand je vais au théâtre, je veux voir quelque chose qui raconte une histoire, avec un début, un milieu et une fin! Pas cette espèce de merde! Bien le bonsoir! (*Il quitte la salle*) (145).

Pour que l'illusion soit plus grande encore, le pseudo-auteur dramatique, Lorenzo Miller, qui prétend avoir "créé les spectateurs" (144), "va, déambulant parmi eux" (145), c'est-à-dire les vrais, les interpellant, les prenant à parti:

LORENZO - Comment vous appelez-vous, Monsieur? Ah, ah! (*Dialogue improvisé d'après ce que disent les spectateurs du théâtre*). D'où êtes-vous? (145).

On en est alors au *troisième* plan de fiction, celui qui pourrait enfin se confondre avec la réalité (quelle réalité?). La confusion est à son comble lorsque Lorenzo, s'adressant aux acteurs jouant des rôles de personnages de théâtre, déclare:

LORENZO - Malheureusement pour vous, vous avez été écrits par Woody Allen. Tout le monde n'a pas la chance de tomber sur Shakespeare! (146).

Il est vrai que Woody Allen n'est pas Shakespeare (ni même Prospero) et que Dieu n'est pas *La Tempête*, mais il n'attend certes pas que le critique le lui fasse remarquer: il a la prudence, la sagesse et l'humour de prendre les devants, répondant ainsi implicitement à telles attaques qui auraient pu si facilement lui être adressées. C'est aussi pour lui une occasion unique -et admirons avec quelle habileté il a su la saisir- de nous mettre en cause, nous critiques, particulièrement moi qui écris ces quelques pages sur la pièce de Woody Allen et vous qui me lisez.

Aspirations spirituelles et dérisions, mesurées à l'aune l'une de l'autre et venant s'équilibrer avec souplesse dans l'urgence et la nécessité, font dire à l'Auteur:

AUTEUR - Je suis un homme libre, et je n'ai pas besoin de Dieu pour venir sauver ma pièce! Je suis un bon auteur! (146).

Mais il faut, une fois de plus, entendre là, bien sûr, dans ce qui se veut un mélange de défi et de naïveté voulue, la voix de Woody Allen. C'est aussi Woody Allen assurément, un Woody Allen angoissé et névrosé, qu'il faut entendre dans cet appel pathétique que lance l'Auteur:

AUTEUR - Oui, je veux être immortel. Je ne veux pas simplement mourir et être oublié. Je veux que mes oeuvres continuent d'exister longtemps après que ma dépouille mortelle ait disparu. Je veux que les générations futures sachent que j'ai existé! S'il vous plaît ne me laissez pas être une crotte de mouche dérivant dans l'éternité! (146).

La situation est sans doute, sinon désespérée, du moins désespérément angoissante, la nécessité de Dieu se faisant sentir de manière de plus en plus pressante au point que rentre comme par effraction, dans la pièce de Woody Allen, un personnage de Tennessee Williams, Blanche Du Bois, échappée d'*Un Tramway Nommé Désir*, éperdument à la recherche de Dieu et pensant ne pouvoir le trouver, précisément, que dans cette pièce intitulée *Dieu*, écrite par Woody Allen:

AUTEUR (la découvrant, ainsi que les autres) - Qui êtes-vous?

BLANCHE - Blanche. Blanche Du Bois [...] Je me suis sauvée de ma propre pièce. Evadée [...] A peine sortie de la maison des Kowalski, je leur ai échappé et me suis mise à courir ... Il faut que j'entre dans une autre pièce, une pièce où Dieu existe ... quelque part où je puisse enfin me reposer un peu! (149-150).

C'est alors qu'intervient ce "*deus ex machina*", à proprement parler, qu'invoquait, précédemment, Trichinosis:

TRICHINOSIS - Zeus, père des Dieux, descend majestueusement de l'Olympe et, brandissant ses foudres, apporte le salut à tous les mortels reconnaissants (140).

et qui devrait régler, miraculeusement -car il est grand besoin de miracle dans un univers désespéré- les problèmes que doit affronter l'homme, autrement plongé dans "la misère sans Dieu":

TRICHINOSIS - O.K. C'est la fin de la pièce. La situation semble désespérée pour l'esclave. Tous les autres hommes le laissent tomber. Il prie. Allons-y! (150).

Ainsi s'achève la première partie de la pièce de Woody Allen, intitulée *Dieu*: intervention miraculeuse d'un Dieu, "Faiseur de miracles, Créateur de l'Univers [et qui] apporte le salut à tous" (151). A ce moment, fin de la première partie, indication scénique: "*Tous sortent de scène. Les éclairages changent...*".

L'on peut alors s'interroger: à quoi avons-nous assisté? à une répétition? "une démonstration" (comme l'annonçait Trichinosis, page 150) de la pièce d'un nommé Woody Allen qui met en scène un Auteur et un Acteur devant interpréter une pièce intitulée *L'Esclave* (pièce dans la pièce dans la pièce interprétée par Bursitis dans le rôle de Zeus et Diabetes dans le rôle de l'Esclave)? Ou bien est-ce déjà la pièce de Woody Allen lui-même, pièce intitulée *Dieu*, dans laquelle deux personnages (l'Auteur et l'Acteur) jouant les rôles de Hepatitis et de Diabetes (auteur et acteur d'une pièce, *L'Esclave* qu'ils se préparent à donner en représentation: quatrième niveau de fiction)?

Toujours est-il que lorsque commence la deuxième partie, la confusion est à son comble: Lorenzo Miller présente "la dernière pièce d'Hepatitis de Rhodes, intitulée *L'Esclave*" (152), mais les acteurs présentés au public (quel public?) sont, pêle-mêle, Bursitis et Diabetes (acteurs censément Grecs du Vème siècle av. J.C.), Blanche Du Bois (personnage échappé d'une pièce de Tennessee Williams) et Doris Levine (spectatrice quelque peu nymphomane qui arrive de Great Neck et qui, cependant, "dit son texte" comme une véritable actrice de ce théâtre de la Quarante-Cinquième Rue où se donne la pièce de Woody Allen ...).

Tous les plans de la réalité et de la fiction sont confondus, nous laissant bien entendu de plus en plus perplexes, plongés dans un rêve inexplicable, dans une intrigue aussi énigmatique que peut l'être l'histoire d'une vie ... semble suggérer Woody Allen.

Pour autant, la pièce dans la pièce, "*L'Esclave*" se déroule désormais, portant sur le thème classique des rapports de la toute-puissance divine et de la liberté de l'homme, mais entrecoupée de répliques émanant de Doris Levine, répliques qui semblent pourtant partie intégrante de "*L'Esclave*" :

DORIS - Fais pas ça! [...]

DIABETES - Pourquoi pas?

DORIS - Parce que tu aimes être esclave, et que je déteste ça. Je veux ma liberté! Je veux pouvoir voyager, écrire des livres, vivre à Paris ... (155).

Comme toujours, le thème de la liberté et de l'esclavage est subitement dégonflé par une pirouette démystifiante, un procédé exploitant l'esprit de dérision:

DIABETES - Mais qu'est-ce qu'ils ont tous avec leur liberté? La liberté, c'est dangereux! Ce qui est sécurisant, c'est de rester à sa place [...] Mais nous, nous sommes en sécurité parce que, quels que soient les gens au pouvoir, ils auront toujours besoin de quelqu'un pour faire les gros nettoiyages (155-156).

Autre anachronisme: l'entrée de Bob et Wendy Destin (les bien nommés), "*un couple de touristes américains, arborant des chemises hawaïennes bariolées*" (156).

Comme dans la tragédie antique, le Destin charge le héros d'une "mission dangereuse" (158): ici, porter au roi un message dont seule la réponse est connue ("oui"), mais dont la question demeure pour tous une énigme. Devant les hésitations réitérées de Diabetes (dans le rôle de l'esclave Phidipides), c'est Woody Allen lui-même (du moins est-ce sa voix que l'on entend) qui intervient pour inciter le personnage à agir:

VOIX DE WOODY - Dépêche-toi d'apporter ce satané message au roi! On a tous envie d'en finir avec ce merdier! (156).

Même l'auteur de "*L'Esclave*", Hepatitus, intervient pour remettre son acteur sur les rails:

HEPATITIS - Tu y es, au palais, et cesse de saboter ma pièce! Garde! C'est à vous, maintenant, en scène! (162).

Il est vrai qu'à ce stade la pièce présente une confusion quasi cauchemardesque: le Choeur antique entonne un air connu de *My Fair Lady* ("Pauvre Professeur Higgins") (159), on apprend que "les Furies ont dîné avec les Destin, et ils sont tous allés manger à Chinatown, chez Hong Fat" (161), une femme assassinée, tirée d'un fait divers, entre en scène, "*un couteau planté dans la poitrine*" (166) ...

La liberté met l'homme dans l'embarras, loin de l'exalter: l'esclave, à la veille de sa libération, se livre à une réflexion déconcertante:

DIABETES - Bientôt, je serai un homme libre. Tout à coup, des possibilités humaines s'ouvrent devant moi ... Et c'est pourquoi j'ai vachement envie de tout laisser tomber! (161).

D'où, au passage, une autre digression anachronique où est évoquée *La Case de l'Oncle Tom* de Harriet Beecher-Stowe:

DIABETES - A moi, Miss Eva, je ne veux pas traverser avec tous ces glaçons!(162)

Woody Allen, parmi d'autres procédés ingénieux, n'hésite pas à *théâtraliser*, notamment, *l'ironie du Destin*. Ici, c'est Bob Destin qui, utilisant farces et attrapes, illustre cette réplique d'un des personnages:

WENDY - Le Destin a toujours été farceur! (165).

A la longue, le spectateur, semble-t-il, pourrait se lasser d'une telle accumulation d'incongruités, voire d'incohérences. Woody Allen en est conscient qui, à un certain moment, laisse un de ses personnages, apparemment fatigué de son rôle, quitter la scène pour retourner parmi le public:

DIABETES - Doris! Où diable es-tu?
DORIS (*dans la salle*) - Que veux-tu?
DIABETES - Qu'est-ce que tu fais là?
DORIS - J'en ai marre de cette pièce (169).

Il n'en demeure pas moins que le message délivré est enfin révélé à chacun: la réponse "cui" correspondait à "la question des questions":

LE ROI - Un seul mot pour répondre à la question des questions: Dieu existe-t-il?
DIABETES - C'était ça, la question?
LE ROI - C'est l'unique question (174).

Mais les implications d'une telle réponse sont inattendues car, comme nous l'apprend le Roi "avec gravité":

LE ROI - Si Dieu existe, alors l'Homme n'est pas responsable, et je devrai répondre de mes péchés (175).

On a ici le corollaire de cette phrase de Kirilov (dans *Les Possédés* de Dostoïevski) citée par Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*: "Si Dieu n'existe pas, je suis Dieu." (Ed. "Pléiade", in *Essais*, p. 184)³. Camus poursuit, commentant cette phrase:

Si Dieu existe, tout dépend de lui et nous ne pouvons rien contre sa volonté. S'il n'existe pas, tout dépend de nous. Pour Kirilov, comme pour Nietzsche, tuer Dieu, c'est devenir dieu soi-même (184).

C'est pourquoi l'homme peut être tenté de se soustraire à ce destin inexorable qui est le sien : s'il ne se suicide pas, il invente, il imagine, il essaie de tricher:

DIABETES - Attendez, sire! J'ai un mot à dire pour ma défense
LE ROI - J'écoute.
DIABETES - Ce n'est qu'une pièce de théâtre! (177).

Nouvelle pirouette pour sortir d'une situation inextricable: je ne suis qu'acteur (un pauvre acteur) dans une pièce que je n'ai pas écrite, dans laquelle on m'impose de jouer, épargnez-moi, je suis innocent! "*Le monde entier est un théâtre et les hommes et les femmes n'en sont que les acteurs!*" eût dit Shakespeare. Alors que faire devant la menace impitoyable? Il n'y a plus qu'un recours: implorer la miséricorde divine, invoquer le nom de Dieu (puisque le message précisait qu'il existe) et faire appel à son infinie pitié:

DIABETES - O, Zeus! Dieu des Dieux! Apparais avec tes foudres et sauve ma vie! (177).

3 Albert Camus, *Essais*. Paris: Gallimard "Pléiade", 1965.

C'est le moment tant attendu où devrait apparaître le grand "*deus ex machina*", l'intervention miraculeuse et salvatrice. Mais (serait-ce l'ironie du destin?) "la machine est en panne" (178) et quand elle se décide enfin à fonctionner, à l'appel déchirant de l'esclave-homme (178: "O, grand Zeus! Dieu, viens à mon secours!"), on voit enfin apparaître celui que l'on n'attendait plus, non dans sa gloire et dans sa toute-puissance, mais sous la misérable apparence d'un dieu impuissant et agonisant. Didascalie:

Effet d'éclairage. Foudre. Zeus descend des cintres très lentement. Il se balance, et nous voyons que le cable l'a étranglé. Stupeur générale. (178).

Naturellement, il faut bien que la gravité de la situation, Woody Allen oblige, soit immédiatement ramenée, par l'humour salvateur, à un degré de tolérance supportable:

DIABETES - Dieu, vous vous sentez bien? Y a-t-il un docteur dans la salle? (179).

[...]

DIABETES - Dieu est mort!

LE DOCTEUR - Il était à la Sécu? (179).

A ce stade, bien entendu, la pièce a délivré son "message", conformément à une certaine vision des choses -que peut ne pas partager le public- et il est temps de tirer les conclusions. L'auteur se permet une autocritique qui lui évitera précisément d'encourir la critique qu'on adresse généralement aux pièces "à thèse":

HEPATITIS - C'est une pièce sérieuse, une pièce à message! si elle part en breloque, personne ne comprendra le message!

LA FEMME - Le théâtre doit être un délassement, une distraction. Il y a un vieux proverbe: "Si vous avez un message à envoyer, allez à la poste!" (181).

Alors, Dieu, de Woody Allen, "pièce à message" ou simple "délassement"? Les deux sans doute, comme de juste. Une fois de plus, l'idée (le "message") est *théâtralisée*, ce qui lui permet de ne pas peser d'un poids, au théâtre, bien vite insupportable: arrive sur scène un *petit télégraphiste à bicyclette*:

PETIT TELEGRAPHISTE - J'ai un télégramme pour le public. C'est le message de l'auteur!

DIABETES - Et quel est ce message? [...]

PETIT TELEGRAPHISTE - Dieu est mort. Stop. Débrouillez-vous. Stop. Et c'est signé: L'Académie de Billard Sam Moscovitz.

DIABETES - Mais bien sûr! Tout est possible! (182).

Tout est possible... En effet, la scène se trouve alors envahie par des personnages que l'on n'attendait pas: Stanley Kowalski, sorti lui aussi de la pièce de Tennessee Williams, est à la recherche de Stella, sa bonne étoile; Groucho Marx court à travers la scène à la poursuite de Blanche Du Bois. Un spectateur se lève, *"se jette sur sa voisine, lui arrache ses vêtements, la pourchasse. L'effet serait identique avec une ouvreuse."* (183). C'est le grand tohu-bohu, le grand chambardement. La pièce -mais c'est voulu- échappe à son auteur:

HEPATITIS - Plus rien n'est réel! Absolument rien! [...] Ma pièce!
Ma pauvre pièce! (183).

Elle est en effet devenue une pièce erratique, incomplète et autosuffisante à la fois, à l'image peut-être de la vie qui ressemble si souvent à un rêve (quand ce n'est pas à un cauchemar!) - Shakespeare et Calderon ont su parfois nous en persuader. Cette pièce ne peut avoir une fin (a-t-elle seulement un sens?) et pourtant elle *doit* finir. Il faut bien qu'elle finisse. Il faut bien en finir. Quel jugement porter sur la pièce? Quel jugement porter sur la vie? Qu'elle est absurde? Qu'elle est un éternel recommencement? Que ses acteurs font trois petits tours et puis s'en vont? La pièce de Woody Allen ne finit pas. *Elle n'en finit pas de finir*. Ou plutôt, elle finit comme elle avait commencé, nous laissant plongés dans l'éternelle perplexité qui est le tissu même de la condition humaine. Alors, pour laisser le dernier (bon) mot à Hepatitis-Woody Allen:

HEPATITIS - Absurde? Qu'est-ce qui est absurde? (184).

L'on ne peut éviter, en parlant de Woody Allen, d'évoquer, certes, sa personnalité pour le moins "névrotique", qui le pousse à jeter un regard inquiet sur les turbulences que réserve la vie mais aussi à considérer avec angoisse les multiples interrogations, souvent *tragiques*, que pose à tout être sa participation à l'existence. Il faut aussi prendre en compte son extrême curiosité intellectuelle mêlée à une sensibilité quasi malade qui ne se dément jamais, l'incitant à jeter également un regard amusé, désabusé mais critique, sur tout comportement et sur toute conduite, à considérer avec *dérision* les situations données pour stables, les types et les conventions, à démonter les mécanismes et les rouages obstinément et avec application. Il faut surtout, bien sûr, faire toute sa place à cet humour salvateur, satirique sans doute mais le plus souvent survolant avec jubilation le quotidien et le transfigurant avec constance, humour sans lequel Woody Allen ne serait pas Woody Allen.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

IV. LE THEATRE ET LA VIE : PORTRAITS DE FEMMES

Aline LE BERRE

Faute et expiation dans *Minna von Barnhelm*, de Lessing.

Richard DEDOMINICI

La femme, figure emblématique du théâtre de Gabriele d'Annunzio.

Edoardo ESPOSITO

Filumena Marturano, d'Eduardo De Filippo, ou l'art d'une certaine forme de mélodrame napolitain.

Jean-François PODEUR

Femme allégorique et religion dans *La Bataille de Jose Luna*, de Leopoldo Marechal.

FAUTE ET EXPIATION DANS *MINNA VON BARNHELM*: L'ÉVOLUTION MORALE DES PRINCIPAUX PROTAGONISTES

Le dénouement de *Minna von Barnhelm*, considérée comme la plus grande comédie allemande, et parue en 1761, en pleine époque rationaliste, fait l'objet de sérieuses controverses. En réalité, la critique se divise en deux camps, comme le fait remarquer Horst Steinmetz:

" En ce qui concerne l'interprétation de Tellheim, la critique s'est fondamentalement divisée en deux camps."¹

Il y aurait, selon Steinmetz, d'un côté, ceux qui considèrent le mariage final des deux principaux protagonistes, Minna et Tellheim, comme le signe et la conséquence d'une transformation morale chez Tellheim, et, de l'autre, ceux qui s'insurgent contre cette conception d'une évolution, prétendant que l'intervention, à la fin, du roi de Prusse, Frédéric II, qui réhabilite Tellheim, serait précisément la preuve de l'absence de tout changement. Écartelé entre ces deux interprétations, on se demande quelles ont été les intentions véritables de l'auteur.

D'autre part, Steinmetz ne mentionne pas le cas de l'héroïne, comme si pour elle la question de l'évolution ne se posait pas. Or, son rôle n'a rien de passif. Elle s'efforce d'influer sur Tellheim, de même que l'attitude de Tellheim détermine son propre comportement. Dans ces conditions, leurs deux caractères ne subissent-ils aucune modification ?

En outre, il semble difficilement concevable que ce partisan de l'éducation qu'est Lessing, comme tout bon rationaliste, ait dans sa grande comédie renoncé à ses principes. Mais il n'en est pas moins vrai que le dénouement de *Minna von Barnhelm* reste, dans un tel contexte, une énigme.

UNE IMMOBILITÉ APPARENTE

UN HÉROS PARFAIT

En réalité, l'absence apparente d'évolution dans les caractères s'explique très bien. Lessing a choisi dès le départ un héros parfait. Tellheim est présenté, dès les premières scènes, sous un jour très favorable, comme le champion toutes catégories des bonnes causes, généreux, délicat, noble. Son attitude vis-à-vis de la veuve de son compagnon Marloff, n'est-elle pas un modèle du genre ? Alors qu'il se trouve personnellement dans une

1 Horst Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, Stuttgart, 1966, p.63.

situation matérielle plus que précaire, qu'il vient d'être chassé ignominieusement de sa chambre par un aubergiste sans scrupule, il repousse, dans un geste de grand seigneur, une somme qui lui est due; et il le fait avec une délicatesse, un souci de ne pas blesser la susceptibilité de l'autre qui sont vraiment admirables.

En effet, pour ne pas embarrasser Madame Marioff et lui faciliter l'acceptation de cette charité déguisée, il organise toute une petite mise en scène mensongère, fouille dans son portefeuille, prétend n'y trouver aucune reconnaissance de dette. Or, dans la scène suivante, nous le voyons, une fois seul, déchirer ce papier qui se trouvait effectivement dans son portefeuille. Il a dissimulé assurément, mais c'est par dévouement, par esprit d'abnégation, pour ne pas se mettre en valeur et surtout pour ménager les scrupules de celle qu'il veut aider. Dès le début de la comédie, Lessing dépeint donc une "belle âme", à tel point que le spectateur peut, à juste titre, se sentir écrasé par tant de longanimité et est en droit de se demander ce qui manque à la perfection d'un tel héros.

Evidemment, dans ces conditions, Lessing ne s'est pas rendu la tâche facile: comment peut-il décrire l'évolution d'un personnage qui apparaît de prime abord comme un être d'élite? Il est certain, qu'après tout, Tellheim s'inscrit dans l'optique de la nouvelle comédie larmoyante et du drame bourgeois qui s'imposent au XVIIIème siècle.

Au siècle précédent, les conceptions différaient sensiblement. Il ne serait pas venu à l'idée de Molière de choisir pour héros principal d'une comédie un personnage paré de toutes les vertus. Au contraire, que ce soient Harpagon, Monsieur Jourdain ou Arnolphe, sans parler d'Argan, le malade imaginaire, ou de Philaminte et d'Armande, les héroïnes des *Femmes savantes*, tous sont dotés dès le début de la pièce d'un travers évident, d'une tare ridicule, d'une obsession dont ils se trouvent punis au dénouement. Il n'y a pas, en effet, toujours amélioration de leur part; mais, en tout cas, ils subissent un châtement, qu'ils ont souvent provoqué par leur obstination.

Au XVIIIème siècle a lieu un changement de méthode et de mentalité. Le héros des comédies larmoyantes ou du drame bourgeois n'est, en général, pas ridicule. Souvent même, il semble posséder toutes les qualités. Dans ce cas, il apparaît comme une victime poursuivie par un sort contraire ou par la vindicte des méchants. C'est le cas de *Mélanide*, cette pièce de Nivelles de la Chaussée qui inaugura le genre attendrissant. *Mélanide*, séparée de son amant, abandonnée, seule avec un enfant, reçoit finalement une réhabilitation tardive et épouse son ancien séducteur, D'Orvigny. Elle incarne l'innocence outragée que la Providence finit par récompenser.

Tellheim ne s'insère-t-il pas dans cette tradition? N'est-il pas un héros typique de la comédie larmoyante qui se serait, en somme, fourvoyé dans une comédie plus résolument gaie? Il fait figure de victime, car il n'est pas responsable des malheurs qui l'atteignent. Il en énumère quatre à Minna:

" Je suis Tellheim, l'officier congédié, l'homme blessé dans son honneur, le mutilé, le mendiant."²

Il n'est coupable ni de son infirmité, ni de son renvoi de l'armée, ni des soupçons qui pèsent sur lui, ni de sa pauvreté, mais se trouve l'objet d'une tragique erreur de la hiérarchie

2 *Minna von Barnhelm*, Acte II, scène 9, p.39 ed. Reclam

militaire, qui, incapable d'apprécier, ni même de comprendre une bonne action, le soupçonne de mobiles intéressés. Pourtant, son unique faute réside dans sa générosité. C'est sa générosité qui l'a amené à prendre en pitié les populations saxonnes occupées, à leur avancer les sommes qu'elles devaient à titre de contribution de guerre. C'est sa générosité qui, mal perçue par ses supérieurs³, le place dans cette position de victime. Il ne rencontre partout qu'incrédulité, tant le désintéressement semble incroyable en raison de sa rareté.

RESPONSABILITE DES AUTORITES MILITAIRES

On conçoit donc très bien que le dénouement ne puisse venir de lui. Ce n'est pas à lui de réparer, c'est à la société, au pouvoir militaire dont il dépend, de réparer ses erreurs. Aussi eût-il été choquant que cette réparation n'ait pas lieu, que le roi ait omis d'envoyer sa lettre de réhabilitation et que Tellheim ait dû son bonheur à la seule Minna dont la fortune aurait remplacé la sienne, injustement confisquée. On comprend parfaitement que Lessing n'ait pu se satisfaire d'une telle issue. C'est lui-même qui dans la *Dramaturgie de Hambourg* prétend que l'aspiration de justice, présente chez le spectateur, ne doit pas être déçue ou frustrée⁴. Lui qui a de l'équité une conception rigoureuse et élevée se trouvait donc contraint de faire intervenir à un moment ou à un autre l'autorité supérieure coupable d'un inique traitement. De plus, la philosophie optimiste de Lessing, sa confiance en l'humanité, qui se manifestent dans d'autres écrits⁵, le poussaient également à choisir une telle solution. N'aurait-il pas, autrement, cautionné la tentation du nihilisme, à laquelle cède presque Tellheim dans l'acte IV, scène 6, lorsqu'il se moque avec un rire sardonique⁶ de l'optimisme de Minna? Lessing ne pouvait en aucune façon donner l'impression de souscrire à une vision aussi amère de l'humanité, lui qui poursuit des buts éducatifs.

Tout serait donc très clair, si n'intervenait pas le personnage de Minna. Alors survient un renversement de rôles, ou plutôt naît une ambiguïté. Tellheim, de persécuté qu'il était, devient, à sa manière, persécuteur. Il fait lui aussi une victime, Minna, en refusant d'écouter ses supplications et de l'épouser. Seulement, y a-t-il faute de sa part? Ne s'agit-il pas d'une marque d'abnégation suprême? Il refuse par scrupule d'entraîner dans son malheur et son indignité la femme aimée qui pourrait trouver un parti beaucoup plus brillant et honorable que le sien. Telle semble être l'opinion de ceux qui ne discernent pas

3 Acte IV, scène 6, p. 76 ed. Reclam. Tellheim explique en ces termes leur attitude:

"La lettre de change fut reconnue valable, mais on m'en contesta la possession. On fit une grimace ironique, lorsque j'affirmai avoir donné le montant en argent comptant. On la considéra comme une corruption, comme la gratification donnée par les Etats, parce que je m'étais si vite entendu avec eux sur la somme la plus basse, dont j'avais le pouvoir de me contenter seulement en cas d'extrême nécessité."

4 79ème feuillet, p. 403 ed. Reclam. Lessing s'insurge contre le fait que le dramaturge Weisse n'inflige pas à son Richard III une punition en rapport avec sa monstruosité.

"Richard meurt quand même en homme, sur le lit de l'honneur, et une telle mort devrait me dédommager de l'indignation que j'ai éprouvée tout au long de sa pièce devant le triomphe de ses méchancetés?... Sa mort elle-même, qui devrait du moins satisfaire mon amour de la justice, entretient encore ma Némésis."

5 cf. *Die Erziehung des Menschengeschlechtes*, *Nathan der Weise*.

6 p. 76 ed. Reclam: "Vous êtes grave, Mademoiselle. Pourquoi ne riez-vous pas? ha, ha, ha! moi je ris bien."

d'évolution dans les caractères. Qu'en est-il réellement? Il faut avouer que, sur ce point, les intentions de Lessing restent un peu floues. Quelles sont-elles au juste? Le seul moyen de les cerner est de se référer aux propos tenus par les protagonistes de la pièce. Mais, là également, flotte une certaine équivoque.

FIDELITE DE TELLHEIM AU SENS DE L'HONNEUR

Il est certain que Tellheim n'éprouve à aucun moment un sentiment de culpabilité en refusant d'épouser Minna. Au contraire, il considère qu'il y va de son honneur de persister dans son refus. Au surplus, il doit lutter contre lui-même, contre son cœur qui le pousserait à céder. La preuve en est qu'il emploie des expressions très fortes pour s'exhorter à la fermeté.

"- Ou alors si résolu, si fermement résolu ... à ne commettre aucune bassesse, à ne vous laisser commettre aucune étourderie... Laissez-moi, Minna! (*il se dégage et sort*)"⁷

Il en arrive à la conclusion paradoxale que tenir sa promesse envers Minna serait, dans les circonstances présentes, une lâcheté, une bassesse. Le meilleur témoignage d'amour qu'il puisse lui donner, c'est de lui rendre sa liberté, de ne pas la lier à un homme qu'il estime déchu. Il aurait honte de lui s'il profitait de la passion et de l'aveuglement d'une femme amoureuse. En ne faiblissant pas, il reste fidèle au code de l'honneur qui détermine toute sa vie, et se sent en paix avec sa conscience. Effectivement, son attitude semble logique et, d'un point de vue moral, parfaitement irréprochable.

La meilleure preuve, c'est que jamais il ne la reniera, même lorsque sa décision aura totalement changé à la suite de la ruse de Minna. Lorsqu'alors il la supplie de l'épouser, la croyant pauvre et déshonorée de son fait, et qu'elle lui renvoie avec une malice cruelle ses propres arguments, il ne reconnaît nullement avoir eu tort à ce moment-là, mais au contraire se justifie par l'argument suivant:

" Sophiste! Alors tout ce qui n'est pas de mise pour le sexe fort déshonore le sexe faible? Ainsi l'homme doit se permettre tout ce qui sied à la femme? Quel est celui que la nature a désigné comme soutien de l'autre?"⁸

Selon lui, la différence entre les sexes fournit une explication amplement suffisante. Minna, même pauvre et déshonorée, a le droit d'épouser un homme riche et estimé, parce qu'elle est femme; mais l'inverse est impensable. La faiblesse féminine excuse tout. Bien plus, c'est en raison de cette faiblesse que Tellheim se doit de l'épouser pour la protéger des attaques et des calomnies. L'honneur encore plus que l'amour le lui commande. Mais, lui, à l'inverse, appartenant au sexe fort, aurait failli à son devoir, s'il avait chargé une femme libre et bien née du poids de sa disgrâce. On peut ne pas être d'accord avec cette vision sexiste des rapports entre hommes et femmes, mais il faut reconnaître qu'à l'époque de

7 Acte II, scène 9, p. 39 ed. Reclam

8 Acte V, scène 9, p. 95 ed. Reclam.

Lessing, elle correspondait à la réalité et faisait autorité. Et l'auteur semble partager cette opinion. Il est donc normal qu'il fasse intervenir la lettre de réhabilitation du roi, vers la fin de la pièce ; car, dans le cas contraire, la ruse de Minna n'aurait-elle pas débouché sur une impasse?

La grande question qui reste sans réponse est, en effet, la suivante: Tellheim aurait-il quand même épousé Minna, si l'écrit royal n'était pas arrivé? Il aurait bien éventé, à un moment ou à un autre, les mensonges de la jeune fille. Et alors, que se serait-il passé, si les données matérielles n'avaient pas changé? Aurait-il pu faire taire ses scrupules et trouver un accommodement entre son honneur et son amour?

Les tenants d'une évolution morale se sentent frustrés par ce dénouement qui escamote le conflit entre les amoureux. N'auraient-ils pas été plus satisfaits de voir Tellheim faire amende honorable aux pieds de Minna, et, vaincu par l'amour, consentir à tout, même à l'épouser, en lui sacrifiant ce qu'il considère être son honneur? Pour les âmes sentimentales, une telle fin, qui aurait eu le mérite de montrer le triomphe de la passion sur toutes les autres considérations, était beaucoup plus émouvante, quitte à introduire la missive royale après coup, comme couronnement à l'idylle et pour satisfaire la morale.

THEORIES DRAMATIQUES DE LESSING

Mais, précisément, c'est sans doute par scrupule moral que Lessing a refusé de donner une telle issue à sa pièce. Si, en effet, il croit beaucoup en la force de l'amour pour faire progresser les hommes sur le chemin de la vertu et de l'entraide, il éprouve une certaine méfiance, voire du dégoût envers un amour passion⁹ qui abolirait toute préoccupation morale. Amour et éthique ne doivent pas s'exclure, mais aller de pair et même se renforcer. C'est pourquoi il n'a pas voulu montrer son héros succombant au charme de la femme aimée au point d'en oublier tous ses principes de conduite. On a souvent voulu voir en *Minna von Barnhelm* une satire de l'honneur. En fait, tel n'est pas vraiment le cas, comme le prouve le dénouement. Le héros n'abjure jamais son idéal moral.

En outre, Lessing obéit à un autre souci, le souci de vraisemblance et d'unité dans les caractères. Il s'est toujours élevé contre les pièces qui décrivent la transformation radicale d'un héros. Au nom de l'édification du public, les dramaturges semblent alors dans l'artifice et créent des personnages peu crédibles. C'est un travers qu'il reproche à Favart dans sa comédie *Soliman II*, ce qui lui permet d'affirmer sa propre position¹⁰:

9 La façon dont Minna s'est éprise de Tellheim est, à cet égard, significative. Il s'agit d'un amour raisonné, fondé sur le mérite de l'homme aimé et non pas d'un amour passion qui serait suscité par des facteurs irrationnels, tels l'aspect physique ou le charme. La jeune femme s'éprend de Tellheim bien avant de l'avoir vu. Elle décrit ainsi la genèse de son amour (acte IV, scène 6 - p. 77 - ed. Reclam)

"L'action qui devait un jour vous faire perdre deux mille pistoles, m'a conquise à vous. Sans cet acte, je n'aurais jamais été désireuse de vous connaître. Vous vous rappelez, je suis allée sans invitation à la première réception où je croyais vous trouver. J'y allais uniquement pour vous. J'y allais avec l'intention ferme de vous aimer - je vous aimais déjà! - avec l'intention ferme de m'emparer de votre cœur, même si je devais vous trouver aussi noir et aussi laid que le Maure de Venise."

"Il ne doit pas y avoir de contradictions dans les caractères; ils doivent demeurer toujours égaux et semblables à eux-mêmes; ils peuvent se manifester tantôt plus fortement, tantôt plus faiblement, selon les circonstances qui se répercutent sur eux; mais aucune de ces circonstances ne doit être assez puissante pour les faire passer du noir au blanc. Un despote turc doit, même s'il est amoureux, rester un despote turc."¹⁰

Si l'on applique ce principe à Tellheim, on en arrive à la conclusion qu'un officier de l'armée prussienne pénétré des concepts d'honneur et de dignité, fût-il amoureux, ne consentira jamais à fouler aux pieds ses convictions intimes. En somme, Lessing, placé entre la nécessité de moraliser le public et l'obligation de vraisemblance, est plutôt tenté de donner la priorité à la seconde. Il va même assez loin dans ce sens, se demandant pourquoi les auteurs comiques veulent à toute force que le méchant soit à la fin de leur pièce ou puni ou amendé. Il déclare:

Je ne sais absolument pas où tant de poètes comiques ont pris la règle que le méchant doit, à la fin de la pièce, nécessairement, ou bien être puni, ou bien s'amender. Je pense que, dans la comédie, non seulement cette règle n'améliore rien, mais est, au contraire, nuisible à maints égards. Du moins, elle rend le dénouement louche, froid et monotone. Si les différents personnages que j'associe dans une intrigue mènent à bonne fin cette seule intrigue, pourquoi ne devraient-ils pas rester comme ils étaient?"¹¹

De cette façon, en conservant aux caractères leur spécificité, le dramaturge fait durer jusqu'au bout de sa pièce le choc entre des tempéraments différents. C'est un peu ce qui se produit dans *Minna von Barnhelm*. Tellheim et Minna, prisonniers, chacun, de son tempérament et de ses convictions, se heurtent pratiquement jusqu'à la fin de la comédie. L'affrontement ne se termine qu'à la douzième scène de l'acte cinq avec l'arrivée de l'oncle de Minna. Il est significatif qu'ils ne parviennent pas d'eux-mêmes à l'entente. Elle leur est imposée par une intervention extérieure, par un hasard. C'est le phénomène de la missive royale qui se reproduit. Là encore, ce sont les événements qui amènent une évolution dans la pièce; et cette évolution semble devoir suppléer à celle des caractères.

Alors, peut-on prétendre que, dans cette comédie, les caractères constituent des blocs figés, intangibles? Est-il possible que Tellheim et Minna aient, chacun, raison, alors qu'ils s'opposent? Sont-ils tous deux, en quelque sorte, murés dans leur perfection?

LA NECESSITE DE L'EVOLUTION

S'il est un écueil que Lessing a précisément toujours voulu éviter, c'est l'écueil de la perfection¹². Selon lui, même le caractère le plus parfait ne parvient jamais à se maintenir

10 *Hamburgische Dramaturgie* - 34. Stück, P. 177

11 *Ibid.* - 99. Stück, p. 495

12 Lessing reproche à Diderot de ne pas avoir su voir, ni éviter l'écueil du caractère parfait

dans les limites de la mesure, tant ces limites sont étroites et vite franchies. Le propre de l'homme est de dévier, de s'égarer sans cesse d'un côté ou de l'autre. Il affirme dans la *Dramaturgie de Hambourg*:

"Mais un caractère qui se maintient toujours dans la voie droite, que lui prescrivent raison et vertu, n'est-il pas un phénomène encore plus rare?"¹³

Ainsi, on comprend mieux sa position. Il ne cherche pas à dépeindre des personnalités particulièrement chargées de vices. Ce qui l'intéresse, c'est de montrer les petites chutes, les petits dérapages des gens honnêtes. Comment supposer alors qu'il ait fait exception pour Minna et Tellheim? Mais, si ces deux héros sont humains et donc faillibles, s'ils ont des défauts, comment peut-on penser que la pièce puisse s'achever, sans qu'ils aient pris conscience de leurs défauts, sans que, dans le frottement avec autrui, ils aient tant soit peu évolué? En effet, le but du dramaturge n'en reste pas moins de montrer comment on peut rectifier ces petites déviations, quitte à en voir surgir de nouvelles, à peine les anciennes surmontées.

UN DEFAUT COMMUN A TOUS: LA DEMESURE

Du reste, dans le passage précédemment cité de la *Dramaturgie* où Lessing préconise de ne pas transformer les caractères, il a cependant une phrase ambiguë qui ouvre des perspectives. Il écrit à propos des personnages de la pièce de Térence, *Les Adelphe*s, qu'il prend pour modèle:

"Aucun ne se transforme, mais chacun polit l'autre autant qu'il est nécessaire pour le prémunir contre le défaut de l'excès."¹⁴

Au cours du heurt des caractères, chacun exerce une influence sur l'autre et provoque en lui de légères modifications morales; il le "polit", le dégrossit, pour le prémunir contre le grand défaut de l'excès, caractéristique de toutes les déviations humaines. Dans cette phrase se fait donc jour le fondement même de la théorie de Lessing, et on peut se demander si elle n'a pas précisément été son fil directeur dans *Minna von Barnhelm*.

En effet, bien que Minna et Tellheim soient des héros éminemment positifs, échappent-ils pour autant à ce travers communément humain de l'exagération? Seraient-ils soustraits par l'auteur à la loi commune? Ce ne serait guère conforme aux théories de Lessing. Effectivement, si on se réfère aux propos des héros, on s'aperçoit que l'un comme l'autre éprouvent un certain sentiment de culpabilité.

(*Hamburgische Dramaturgie* - 86. Stück - p. 438 - Reclam): "Diderot ne me semble absolument pas avoir étudié suffisamment l'écueil des caractères parfaits."

¹³ *Hamburgische Dramaturgie* 86. Stück - p. 440 - Reclam.

¹⁴ *Ibid.*, 99. Stück - p. 496-Reclam.

LA FAUTE DE TELLHEIM: ENDURCISSEMENT ET REVOLTE CONTRE LA PROVIDENCE

Le cas de Tellheim est significatif. Assurément, il n'a jamais explicitement reconnu s'être trompé en repoussant toute idée de mariage avec Minna au début de la pièce. Cependant, à partir du moment où elle se prétend deshéritée et déshonorée et où, par conséquent, son optique change, il a tendance à condamner son attitude précédente et à se livrer à une auto-critique comme en témoigne le passage suivant:

"Toute mon âme a trouvé de nouveaux ressorts. Mon propre malheur m'abattait, me rendait morose, timide, nonchalant: son malheur à elle me soulève, je regarde à nouveau librement autour de moi, et je me sens décidé et fort, capable de tout entreprendre pour elle."¹⁵

Ces propos reflètent nettement une évolution intérieure, qui, certes, a été déclenchée par une ruse, mais n'en est pas moins profonde et durable. Tellheim se sent renouvelé, fortifié et bien différent de celui qu'il était précédemment. Il rompt avec son ancienne mentalité et prend conscience de ses fautes passées. En quoi consistent-elles? Elles consistent en un manque de "ressort", en un abattement auquel s'ajoute la timidité. Il s'agit là d'une baisse de tonus vital qui a son origine dans un motif moral: le découragement. Le héros a été sur le point d'abandonner tout espoir, de ne plus croire en la beauté de la vie. Bref, son principal tort, à ses propres yeux, est d'avoir, en quelque sorte, douté de la Providence; ce qui l'a rendu timoré et morose.

En effet, cette référence à la Providence, qui peut surprendre chez un rationaliste tel que Lessing, revient sans cesse dans la bouche des protagonistes comme si elle constituait vraiment un des axes fondamentaux de la pièce, et même le noyau central sur lequel s'articule toute l'intrigue. Minna, au cours de cette scène essentielle qu'est la scène 6 de l'acte IV, en fait le principal reproche adressé à son fiancé:

"Si vous croyez à la vertu et à la Providence, Tellheim, ne riez pas ainsi!"¹⁶

et, plus loin, elle déclare:

"La Providence, croyez-moi, dédommage toujours l'honnête homme;"¹⁷

Il semble que ce soit là la plus grande faute commise par Tellheim: ne plus croire en la Providence. Mais, qu'entend Lessing par cette notion de "Providence"? Il est frappant de voir un rationaliste choisir comme point de référence, comme fondement à sa philosophie, un concept religieux irrationnel. En fait, Lessing est influencé par son éducation protestante. De plus, il s'agissait, à l'époque, d'une notion courante, admise et donc facilement accessible aux spectateurs. Mais surtout, l'auteur y a recours pour justifier son optimisme et sa confiance en l'humanité. Il n'ose pas se référer à un Dieu tout-puissant et

15 *Minna von Barnhelm* - Acte V - scène 2 - p. 84 - Reclam.

16 *Ibid.* - Acte V - scène 6 - p.76

17 *Ibid.* - p. 77.

interventionniste qui arrangerait au mieux chaque destinée humaine. Néanmoins, la Providence, notion plus vague et plus abstraite, implique presque une telle conception. Lessing, tout rationaliste qu'il soit, ne peut pas abandonner l'idée d'un principe spirituel à l'œuvre dans le monde et dans l'humanité, favorisant le progrès et le développement de forces positives, comme il s'en explique dans *L'éducation du genre humain*, car, s'il l'abandonnait, il serait menacé par la tentation de l'absurde à laquelle a failli céder Tellheim.

Or, elle lui fait horreur. Il a donc besoin de la Providence pour fonder sa morale, et également, pour donner à ses convictions plus de portée et de poids. Cependant, il confère à ce terme de "Providence" probablement un sens large qui englobe à la fois un principe supérieur et aussi la vie d'ici-bas, bonne car orientée, de par son essence, vers le bien. C'est pourquoi nul n'a le droit de désespérer, ni de s'abandonner à la mélancolie.

Dans un tel contexte, la faute de Tellheim confine au sacrilège. Il a été tenté de blasphémer contre la Providence, de pécher contre la vie. Assurément, il n'est pas allé jusqu'à prononcer des paroles irrévocables; il s'est contenté d'un rire sarcastique, retenu au dernier moment probablement par ses principes et ses anciennes habitudes de pensée. Cependant, déjà ce rire négateur et destructeur, réitéré, que Minna appelle "le rire effroyable de la misanthropie" ("das schreckliche Lachen des Menschenhasses")¹⁸ constitue une faute grave, puisqu'il remet en cause toutes les valeurs, et même la valeur la plus précieuse, la plus sacrée aux yeux de Lessing, l'altruisme. Ce pourrait être le point de départ d'une tragédie. Effectivement, Tellheim apparaît par bien des points comme un héros tragique manqué. Il ne s'est pas rendu coupable d'un travers précis qui, en raison de sa particularité, suscite les rires. C'est par sa conception défaitiste de l'existence toute entière qu'il s'est mis en tort.

Finalement, le fait qu'il veuille ou ne veuille pas épouser Minna passe à l'arrière-plan. Dans les circonstances où il se trouve placé, il lui est difficile de remplir sa promesse. Par son refus, il agit en homme d'honneur; mais sa culpabilité est plutôt dans la manière dont il a exprimé ce refus, dans sa façon de le rendre définitif, et donc de considérer les malheurs temporaires qui l'atteignent comme irréparables. En somme, il est victime de son orgueil. Il se prend excessivement au sérieux, et il grossit les difficultés qu'il rencontre, ce qui l'amène à désespérer de la vie et de l'humanité. Du reste, Minna s'efforce constamment de le tirer de cette mélancolie malsaine. Ne déclare-t-elle pas:

" Quel ton vous m'avez fait prendre! Un ton déplaisant, mélancolique et qui est contagieux"¹⁹

ou encore

"Quel ton tragique!"²⁰

Le plus grave dans cette sorte de pessimisme intégral qui s'empare de Tellheim, c'est qu'il paralyse toute son énergie et le rend presque insensible à la peine d'autrui. Voilà qui, pour un humaniste comme Lessing, constitue un tort impardonnable!

18 Ibid. - Acte IV - scène 6 - p. 76 - Reclam.

19 Ibid. - Acte II - scène 9 - p. 38.

20 Ibid. p. 39.

Certes, Tellheim a bien été encore capable de se laisser attendrir par la "fidélité de caniche" de Just, s'exclamant, après avoir finalement consenti à le garder malgré sa résolution initiale contraire:

"Non, il n'y a pas de monstres parfaits!..."²¹

Il n'empêche qu'il semble précisément nourrir le désir de devenir ce "monstre" d'insensibilité, de froideur, et qu'il cède presque à son corps défendant. Assurément, on l'a vu faire preuve de la générosité la plus chevaleresque envers Madame Marloff. Mais, n'a-t-il pas agi davantage au nom du devoir et de l'honneur que par véritable compassion à l'égard de la douleur de cette pauvre veuve? En tout cas, il y a chez lui une sorte de refus de céder à l'attendrissement, un blocage provoqué par la révolte contre le sort injuste, qui s'exprime très visiblement dans les paroles suivantes:

"Arrêtez, Madame! Je voudrais bien pleurer avec vous, mais aujourd'hui je n'ai plus de larmes. Epargnez-moi! Vous me trouvez en une heure où je me laisserais facilement aller à murmurer contre la Providence."²²

L'incapacité, où il se trouve, de verser des larmes et la tentation de murmurer contre la Providence sont les signes de son endurcissement. Cette tentation de révolte débouche sur une envie de se fermer au monde extérieur, de se désintéresser de tout et surtout de ses semblables. Mais, en même temps, sa prière à Madame Marloff de "l'épargner" montre combien cette attitude est contraire à sa nature profonde, ce qui explique son revirement ultérieur spectaculaire et sa sévérité à se condamner.

En effet, lorsque Tellheim, revenu à de meilleurs sentiments, analyse son état d'esprit d'alors, il utilise les adjectifs "morose", "myope". Dans un autre passage, il est question d'irritation, de colère refoulée:

"L'irritation et la colère refoulée avaient obscurci toute mon âme."²³

Tellheim s'est laissé aller à des sentiments de rancœur qui l'ont rendu sourd et aveugle. Il emploie ici le verbe obscurcir ("umnebelt").

Dans un autre passage, il constate qu'il peut "regarder à nouveau librement autour de lui"; ce qui signifie qu'auparavant il n'était précisément plus capable d'envisager le monde extérieur. Sa faute n'est pas d'avoir été esclave d'une conception trop étroite de l'honneur; ou plutôt, il ne s'agit là que de l'aspect le plus anodin de sa déviation. Lessing n'est pas fondamentalement hostile au sens de l'honneur. En fait, il va beaucoup plus loin dans l'analyse et atteint presque les profondeurs de l'inconscient, lorsqu'il suggère que la culpabilité de son héros consiste en une rage dévastatrice et négatrice contre la vie et la destinée, une rage qui tue en lui tout altruisme.

Pour cette raison, il fallait briser cette carapace d'indifférence et d'amertume. Seule, la

21 *Ibid.* - Acte I - scène 8 - p. 16.

22 *Ibid.* - Acte I - scène 6 - p. 12.

23 *Ibid.* - Acte V - scène 5 - p. 88.

ruse de Minna y parvient. Minna lui fait croire que son oncle l'a chassée et déshéritée parce qu'elle voulait l'épouser, et qu'elle n'a maintenant plus aucun appui au monde. Du reste, la justification de cette ruse se trouve dans la confession et l'auto-analyse auxquelles Tellheim procède par la suite. Là se dégage nettement la ligne de partage entre le passé et le présent, ainsi que l'évolution de sa personnalité :

"Je pensais, je parlais ainsi, lorsque je ne savais pas ce que je pensais et disais... L'amour lui-même, dans tout l'éclat du bonheur, ne pouvait se faire jour dans mon âme. Mais il m'a envoyé sa fille, la compassion, à qui la douleur sombre est plus familière et qui disperse les brumes et rouvre mon âme aux impressions de la tendresse. L'instinct de conservation s'éveille, dès lors que j'ai à conserver quelque chose de plus précieux que moi, et que j'ai à le conserver par mes seules forces."²⁴

L'évolution est indéniable. Tellheim la constate lui-même. Il s'est produit en lui une rupture et une guérison brutale lorsque Minna s'est présentée à lui sous un jour nouveau. Seulement, en bon rationaliste, Lessing attribue la faute de son héros plutôt à une erreur de jugement, à un obscurcissement de la conscience, dont il ne serait pas pleinement responsable, puisqu'il est question de l'époque où il ne "savait pas ce qu'il pensait et disait". Pour les rationalistes, celui qui agit mal est forcément un égaré qui ne voit pas où se trouve le bien, car s'il le voyait, il s'y conformerait nécessairement. Il suffit donc d'éduquer pour éclairer les esprits. Lessing, encore qu'il ne se range pas tout à fait à cette vision un peu simplificatrice, s'en inspire très certainement lorsqu'il a tendance à présenter Tellheim comme un malade, victime d'une cécité mentale, d'une perturbation du jugement, auquel un choc salutaire a rendu la vue et la santé.

FACTEURS DE L'ÉVOLUTION CHEZ TELLHEIM

La pitié

Cependant, le choc infligé à Tellheim et son revirement intérieur n'ont pas été provoqués par une explication claire et rationnelle de ses torts; Minna s'est épuisée à ce genre de démonstration en pure perte. Finalement, elle n'est parvenue au résultat désiré qu'en inventant une histoire plus ou moins invraisemblable à laquelle seul le naïf Tellheim pouvait ajouter foi. Mais, en définitive, peu importe que la ruse soit grossière; l'essentiel est qu'elle ait réveillé un sentiment puissant et demeuré engourdi chez le héros: la pitié. Voilà le message essentiel de Lessing, la clé de voûte de sa philosophie. Selon lui, la pitié transforme le cœur humain, le libère. Il utilise une image significative à cet égard. Ne déclare-t-il pas qu'elle a "ouvert en l'âme de Tellheim tous les accès par lesquels pénétraient les impressions du cœur"? En somme, elle l'a rendu attentif au malheur d'autrui et l'a, de ce fait, débarrassé de cet auto-apitoiement malsain qui le rendait sourd et aveugle. Pour Lessing, l'éducation passe donc beaucoup plus par le cœur que par la raison. C'est pourquoi

24 *Ibid.* - Acte V - scène 5 - p. 88-Recl.

il croit en la force d'un moyen éducatif tel que le théâtre qui permet d'éveiller la pitié chez les spectateurs, de développer leur sensibilité. Or, cela ne peut que les rendre meilleurs, car plus capables de s'émouvoir devant les souffrances d'un tiers. Leur faculté d'altruisme s'en trouve stimulée.

Tellheim, quant à lui, fait cet apprentissage grâce à la ruse de sa fiancée, une ruse qui, précisément, n'est pas loin de rappeler la fiction théâtrale et revêt au fond la même fonction. Assurément, envers les populations saxonnes éprouvées par la guerre, il avait su se montrer pitoyable et généreux; mais, alors, il était victorieux et comblé par la fortune. Il lui était facile de donner de son surplus. Par son stratagème, Minna lui apprend à se dévouer à autrui alors qu'il est lui-même plongé dans l'adversité. Elle lui apprend à dépasser ses propres malheurs, à les mépriser, à les oublier, pour se consacrer à la femme aimée. Là, il n'est plus question de se montrer magnanime envers elle, ni de lui faire partager une richesse trop importante pour un seul homme. Là, Tellheim n'a rien d'autre à donner que lui-même. Il va jusqu'à renoncer au besoin, si tyrannique chez lui, de se voir réhabilité. Il déclare:

"A partir de cet instant, je ne veux opposer que du mépris à l'injustice qui m'est faite ici."²⁵

Ce renoncement à poursuivre sa propre justification est bien la preuve tangible de son élévation morale. Il s'oublie lui-même. Il mobilise toutes ses énergies et sa ténacité pour prendre en charge une famille alors qu'il se trouve dans le dénuement. Mais, en allant puiser tout au fond de lui-même force et courage, dans ce sursaut de volonté, il découvre la joie du dépassement, la joie du dévouement sans calcul. Il le reconnaît lorsqu'il constate que son âme a reçu de nouveaux ressorts.

La pitié opère en lui une véritable conversion. Il en fournit encore une meilleure preuve, lorsqu'à la scène 1 de l'acte V, il supplie Werner de lui donner de l'argent. Lui qui, à la scène 7 de l'acte III, opposait à toutes les offres du même Werner les dénégations les plus opiniâtres a brusquement oublié tous ses scrupules. Alors, il prétendait:

"Il ne sied pas que je sois ton débiteur."²⁶

Plus loin, il affirmait:

" On doit surtout éviter d'emprunter à un homme qui a lui-même besoin de son argent."²⁷

Il utilisait un vocabulaire fortement moralisateur: "il ne sied pas", "on doit"; et semblait inexpugnable à l'abri de sa forteresse de principes. C'est le même homme qui, maintenant, supplie, non sans une certaine lourdeur, son fidèle Werner en ces termes:

"Actuellement, ce ne sont pas de tes nouvelles que j'ai besoin: c'est de

25 *Ibid.* - Acte V - scène 5 - p. 88 - Recl.

26 *Ibid.* - Acte III - scène. 7 - p. 52 - Recl.

27 *Ibid.* - Acte III - scène. 7 - p. 54 - Recl.

ton argent. Vite, Werner, donne-moi tout ce que tu as, et puis cherche à rassembler le plus d'argent que tu pourras."²⁸

La transformation est totale, et, pour le moins, surprenante. La précipitation presque importune qu'il met à demander, à exiger même, de l'argent, paraît insolite. Il emploie des formules impératives: "vite", "donne", "cherche". L'homme à principes, le Prussien un peu guindé et engoncé dans ses bonnes manières, se mue en quémandeur éhonté. Une métamorphose si radicale en devient peu crédible.

En fait, c'est le Lessing pédagogue qui se manifeste ici. Il veut mettre en pleine lumière l'évolution de son héros de manière à ce que personne n'en doute, et donc, il appuie sur le trait. Il s'agit de démontrer que Tellheim a vaincu cet amour-propre tyrannique qui l'empêchait d'accepter toute somme dont le remboursement lui était impossible, car, derrière son refus et ses principes, se cachait précisément ce sentiment et sa volonté d'indépendance n'était, en réalité, rien d'autre qu'une manifestation déguisée de l'orgueil. C'est, du moins, ce que le dramaturge semble vouloir suggérer. Recevoir l'aide d'autrui constitue une humiliation pour une âme fière et délicate, car cela revient à se placer dans une position d'infériorité et de subordination. Qu'y a-t-il de plus dégradant? Pour un noble habitué à accorder sa bienveillante protection et à faire l'aumône, comme Tellheim, quelle déchéance! Dans ces conditions, on comprend sa farouche et presque violente obstination à refuser l'argent de son ancien subordonné Werner, à l'acte III:

"Tu me mets au supplice. Je ne veux pas, tu entends, être ton débiteur!"²⁹

Il a donc fallu la force déferlante de la pitié pour bousculer en lui toutes ces petites choses, ces susceptibilités indignes d'un cœur vraiment noble. Il a surmonté son orgueil et ne craint plus de demander une aide pécuniaire. Et, il le fait sans timidité ni honte, avec une insistance, une franchise qui pourraient paraître gênantes, si elles n'étaient pas le signe d'une victoire chèrement acquise sur soi-même. Il sort grandi de l'épreuve, parce que, paradoxalement, il accepte de faire figure de mendiant et de s'humilier devant Werner. Il l'interroge ainsi:

" Mais, où en trouveras-tu encore, Werner?... Il m'en faut bien davantage."³⁰

Entier comme tout homme d'action, il a banni hésitation et réserve. Cela ne signifie pas qu'il ne souffre pas de devoir s'abaisser ainsi. Mais, précisément, telle est l'explication de l'insistance de Lessing sur ce point. Il faut que l'humiliation endurée soit à la mesure de la faute commise naguère, pour que se produise une véritable purification. Il faut, somme toute, que le héros boive le calice de l'expiation jusqu'à la lie.

De plus, c'est une étape nécessaire, afin que, dans son amour envers Minna, il atteigne la plénitude du pur don de soi. En acceptant d'être l'obligé de son ancien sous-orde, il foule, en effet, aux pieds son égocentrisme, obstacle à ce don total. Il évacue toute préoccupation personnelle pour laisser la place à son amour pour Minna. Par son attitude, il témoigne qu'à ses propres yeux, sa fiancée compte plus que lui-même; il lui sacrifie son

28 *Ibid.* - Acte V - scène. 1 - p. 82 - Recl.

29 *Ibid.* - Acte III - scène. - 7 - p. 53 - Recl.

30 *Ibid.* - Acte V - scène. 1 - p. 83 - Recl.

bien le plus précieux, sa fierté de noble, son honneur de commandant. Par là, il atteint au dépouillement suprême et donc à la parfaite grandeur d'âme puisqu'il se libère de l'obsession du moi.

Pour Lessing, il n'est aucunement question de faire l'apologie de la mendicité, mais plutôt celle de l'oubli de soi, par lequel uniquement on accède à la vraie humanité, car, dans ces conditions seulement, l'amour véritable et le dévouement à autrui sont possibles. Aux yeux d'un humaniste comme Lessing, se montrer humain, au plein sens du terme, implique une totale disponibilité à ses semblables. Il reprend des valeurs typiquement chrétiennes; mais, il limite leur portée et leur sens au domaine de l'ici-bas, celui des relations humaines. Elles trouvent, en quelque sorte, leur justification en elles-mêmes. Tellheim incarne cet idéal. Il pousse l'altruisme si loin qu'il étouffe en lui toute velléité d'amour-propre pour accueillir la charité d'un autre en vue d'aider une tierce personne. Voilà ce qui légitime, sanctifie d'une certaine façon, sa mendicité. Il ne mendie pas pour lui-même, mais par amour pour Minna. Il se situe donc à la croisée des chemins: ce qu'il prend à l'un, il le donne immédiatement à l'autre. Il ne garde rien, il offre tout. On peut donc dire que la ruse de Minna lui fait connaître la douleur, mais, en même temps, la joie de la fierté sacrifiée, de l'humiliation acceptée par amour. Ce faisant, elle provoque précisément un approfondissement, une sublimation de ce sentiment.

Lessing a donc bien cherché à édifier son spectateur en le faisant assister à la purification morale du héros. Assurément, cette purification s'effectue insensiblement, par petites touches. Elle ne se manifeste pas dans un revirement ou bouleversement de la personnalité. Du reste, ce n'était pas nécessaire, puisque Tellheim s'avère, du début à la fin de la pièce, un homme probe, une âme d'élite. Mais, précisément, dans une âme d'élite, la moindre défaillance, la plus petite apparence de défaut, fait tâche, car elle ressort d'autant plus. Lessing semble vouloir écrire pour les natures délicates et éprises d'absolu. Aussi raffine-t-il sur les degrés de la perfection. On a l'impression que son héros atteint, à la fin de la pièce, un stade de perfection supérieur à celui où il se trouvait au commencement. Il s'agit d'une ascension constante. L'amélioration de l'être moral n'a pas de limite. A cet égard, Lessing se montre presque pointilleux à force d'exigence. Il est un peu dans le domaine de la morale ce qu'est Marivaux dans celui de la psychologie: jamais il n'a fini de rechercher les subtilités, d'affiner et de nuancer son analyse, de fouiller dans les âmes, en quête, chez elles, du plus haut niveau d'altruisme et d'oubli de soi. Aussi a-t-il voulu faire accéder le noble et magnanime Tellheim à ces sphères élevées de la sublimation, pour l'offrir en modèle à ses spectateurs et les éduquer par le spectacle de l'éducation donnée à un autre.

La femme, éducatrice.

Il faut dire que, dans ce processus de perfectionnement, la femme joue un rôle primordial. La célèbre phrase de Goethe: "L'éternel féminin nous élève" est dans tous les esprits. Mais, avant lui, Lessing semble bien attribuer à la femme une influence similaire. Tellheim emploie un verbe, à cet égard, significatif, le verbe "soulever" ("emporheben"), qui, il est vrai, ne s'applique pas directement à Minna, mais à son malheur: "son malheur

me soulève..."", affirme-t-il³¹. Seulement, comme ce malheur est inventé de toutes pièces, dans le but de déclencher un certain effet, on peut dire que tout le mérite³² revient à la jeune fille et à sa finesse psychologique.

Elle apparaît vraiment, au cours de la pièce, comme une éducatrice, comme celle qui libère des préjugés, des obsessions, des inhibitions et replace les réalités dans leur juste éclairage. Au début de la comédie, elle procède doucement, pour ainsi dire maternellement, avec Tellheim, en usant d'humour, de gaieté, d'affectueuse raillerie, en essayant de minimiser le malheur qui le frappe et, par là, de le délivrer de son auto-aveuglement et de sa délectation morose. C'est ce qui explique les appellations tendrement moqueuses et protectrices de "mon cher malheureux", "mon cher raisonneur", "cher mendiant"³³, des exclamations primesautières et pleines d'humour telles que:

"Que voulez-vous, je raffole des Tellheim!"³⁴

ou

"Le roi a été pour vous une mauvaise carte: la dame (se montrant elle-même) vous sera d'autant plus favorable."³⁵

C'est elle qui, en psychologue avertie, analyse avec lucidité le caractère de son fiancé et ses motivations, en indiquant, par la même occasion, le remède à son entêtement:

"L'homme qui me refuse maintenant avec toutes les richesses, me disputera au monde entier dès qu'il apprendra que je suis malheureuse et abandonnée."³⁶

C'est elle qui, par la suite, décide, lorsqu'elle s'y voit contrainte, de lui donner la secousse nécessaire pour le sortir de l'espèce d'aliénation où il est plongé. Il semble, en effet, se trouver dans un état voisin de la démence, comme cela ressort des propos suivants de Minna:

"Oh, les hommes fougueux et inflexibles qui fixent toujours leurs regards hagards sur le spectre de l'honneur! et qui s'endurcissent contre tout

31 *Ibid.* - Acte v - scène 2 - p. 84.

32 Cf. Roland Krebs: "Lessing a-t-il inventé la comédie allemande? Réflexions sur *Minna von Barnhelm*," dans *Le texte et l'idée*. Centre de Recherches Germaniques de l'Université de Nancy II. (Dir. J. M. Paul). 5/1990, (p. 25-51). Il déclare, en particulier à propos de Minna, p. 43: "La comédie qu'elle vient de jouer a eu, en effet, pour but et pour effet de contraindre Tellheim d'avouer et de s'avouer toute la profondeur de son amour, en cassant la gangue d'un comportement figé, réglé par un code d'honneur qui étouffait en lui le sentiment. Elle le sauve en même temps du danger d'inhumanité qui était inhérent à sa rigide vertu et à son inflexible sentiment du devoir. Elle lui fait retrouver le chemin de l'humanité."

33 *Minna von Barnhelm* - Acte II, scène 9 - p. 38 - Recl.

34 *Ibid.* p. 39

35 *Ibid.* - Acte IV - scène 6 - p. 77 - Recl.

36 *Ibid.* - Acte IV - scène 1 - p. 62 - Recl.

autre sentiment!... Votre regard, fixez-le sur moi, Tellheim."³⁷

Tellheim a donc le regard fixe, "hagard" d'un malade qui a perdu la juste notion de la réalité et s'emprisonne dans les phantasmes nés de son amertume. En fait, il apparaît, d'une part, comme un malheureux égaré, mais, d'autre part, Minna emploie le verbe réfléchi "s'endurcir", un verbe qui implique une volonté, une intention chez le sujet. Il existe donc à l'origine de cet état pathologique une série de sentiments impurs et destructeurs que le héros a laissé pénétrer en lui et qui menacent sa personnalité. Tellheim, lui-même, les évoquera par la suite. Il n'est donc pas exempt de toute responsabilité.

Il force, en quelque sorte, Minna à utiliser une ruse pour le délivrer de son état d'endurcissement. Ainsi, cette ruse peut être considérée à la fois comme une punition et comme un remède. Il semble, en effet, que Minna fasse grief à Tellheim de l'obliger à utiliser un tel moyen, c'est-à-dire à mentir, à s'abaisser. Elle le quitte à la fin de la scène 6 de l'acte IV, après avoir essayé toutes les méthodes pour le convaincre, de la tendresse en passant par la persuasion jusqu'à la séduction. Maintenant elle va se servir d'une arme plus déloyale. Elle le quitte donc dans un grand mouvement de colère:

"Laissez-moi. - Je vais aller cacher mes larmes loin de vous, traître!"³⁸

Cet accès de mauvaise humeur, qui fait assurément partie de la petite comédie qu'elle s'est imaginée, n'est pas uniquement simulé. En fait, ce terme de "traître" correspond probablement à la pensée intime de la jeune fille, ulcérée par l'insensibilité, l'obstination aveugle, l'inhumanité apparente de Tellheim. Elle se sent trahie car elle ne retrouve pas le Tellheim humain, ouvert et généreux qu'elle avait connu pendant la guerre.

La faute de Tellheim est donc double, et d'autant plus grave. Elle consiste d'une part à s'abandonner à des sentiments de découragement et de rage impuissante contre le sort, sentiments indignes d'un cœur noble. Elle consiste d'autre part à faire supporter les conséquences d'un tel état mental à la femme qui l'aime. Ce que Minna lui pardonne difficilement, c'est moins son refus de l'épouser, que son dogmatisme, son attitude d'incompréhension, de froideur vis-à-vis d'elle, qui s'accompagne d'une paralysie des facultés affectives. Il l'offense car il semble ne pas la considérer humainement comme une femme qui aime et souffre, mais abstraitement comme une donnée mathématique.

Il parle d'elle devant elle à la troisième personne, plaçant leur conflit sur un plan général et désincarné:

"C'est un homme indigne que celui qui n'a pas honte de devoir tout son bonheur à une femme dont l'aveugle tendresse..."³⁹

Il l'insulte, d'abord parce qu'il qualifie sa tendresse d'"aveugle" alors qu'elle est précisément perspicace, mais surtout parce qu'il ne la voit pas, elle, Minna, dans sa spécificité, l'assimilant à un cas de figure. Tellheim, victime d'une injustice, commet, à son tour, l'injustice d'englober sa fiancée dans le ressentiment qu'il éprouve maintenant à l'égard

37 *Ibid.* - Acte IV - scène 6 - p. 77 - Recl.

38 *Ibid.* - Acte IV - scène 6 - p. 80 - Recl.

39 *Ibid.* - Acte IV - scène 6 - p. 79 - Recl.

de l'humanité tout entière. C'est là le signe de la gravité de son état: il s'est vraiment produit une cassure entre les autres et lui, qui débouche sur une incapacité à comprendre, à partager les sentiments de son interlocuteur. Il s'est replié sur lui-même, ce qui a abouti à une sorte de radicalisation du sens de l'honneur chez lui. Mais cette exagération n'est en somme que la conséquence d'une attitude fondamentale que Lessing dénonce.

Epreuve et expiation

Aussi faut-il que l'expiation soit à la mesure de la gravité de la faute. C'est, du moins, la pensée qui semble guider Minna. Mais, est-ce également celle de Lessing? La notion d'expiation, plutôt religieuse, ne devrait-elle pas rester étrangère à une mentalité rationaliste? Après tout, il suffit que le malade guérisse, que l'égaré retrouve le droit chemin. A quoi bon lui faire expier une erreur dont il n'est que partiellement responsable? C'est peut-être sur ce point que l'ambiguïté de la position de Lessing apparaît le plus nettement.

En effet, on peut se demander pourquoi il prolonge exagérément l'affrontement entre les deux amants alors qu'objectivement il n'a plus sa raison d'être. Il aurait pu prendre fin dès la scène 5 de l'acte V, lorsque Tellheim confesse ses torts à Minna et souligne le changement accompli en lui. En tout cas, la missive royale de la scène 9 qui abolit les difficultés matérielles aurait dû entraîner une réconciliation immédiate des deux fiancés, puisque, maintenant, les obstacles tant extérieurs qu'intérieurs se trouvent écartés. Or, tel n'est pas le cas puisque la pièce se prolonge encore sur six scènes et que Minna continue à feindre, provoquant même de nouveaux malentendus. Comment cette prolongation, qui peut sembler superflue, s'explique-t-elle? L'auteur, a-t-il pour unique mobile d'étoffer un cinquième acte, sinon par trop indigent? Une telle supposition serait insultante pour son art et probablement erronée.

Il semble bien que Minna éprouve le besoin de continuer un jeu assez cruel et apparemment inutile pour poursuivre et achever le processus de purification chez Tellheim. Elle est probablement mue aussi par un désir de revanche, et souhaite faire autant souffrir Tellheim qu'il l'a fait souffrir. Si elle se dévoilait après la nouvelle de la réhabilitation royale, elle aurait un sentiment d'injustice, le sentiment qu'il n'y a pas eu parité entre son tourment et celui de Tellheim. Et puis, c'est une question de dignité et de délicatesse. Elle ne peut pas révéler sa supercherie aussitôt après avoir appris que son fiancé recouvrait honorabilité et fortune. Elle aurait l'air intéressée, elle aurait l'air d'associer amour et argent. Mais le motif profond de sa persistance à feindre, c'est probablement la volonté de soumettre Tellheim à une épreuve plus poussée de façon à compléter son éducation et à le forcer à prendre conscience de la profondeur de ses propres sentiments.

Il s'agit, toute proportion gardée, d'une épreuve comparable à celles qu'imposaient dans l'amour courtois les dames à leur chevalier, ou plus près, les précieuses à leur adorateur. Du reste, Minna se réfère plus ou moins à cette tradition lorsque, après avoir enfin tout avoué, elle appelle Tellheim "chevalier crédule" ("leichtgläubiger Ritter")⁴⁰. Certes, l'humour ne perd pas ses droits. Elle se moque tendrement de lui. Mais, en même temps, elle est fière qu'il se soit comporté avec autant de noblesse et de désintéressement

40 Ibid. Acte V - Scène 12 - p. 99 - Recl.

que les preux chevaliers d'antan. Elle est heureuse qu'il ait surmonté victorieusement l'épreuve, lui démontrant ainsi sa grandeur d'âme.

On peut, en outre, se demander si, comme toute femme, à la veille de lier son sort à celui d'un homme, elle ne cherchait pas non plus à être rassurée sur la valeur de l'élu. Tellheim ne l'avait-il pas déçue par son découragement, ses sarcasmes, sa raideur? Tout cela pouvait être interprété comme le signe d'une inquiétante faiblesse de caractère. Après tout, son fiancé était peut-être un homme qui s'effondrait dans les moments critiques, un homme incapable de faire face à l'adversité! Tous ces doutes, que Minna n'exprime jamais vraiment, sont certainement aussi à l'origine de ce jeu de cache-cache qui n'en finit pas entre Tellheim et elle. Ils se trouvent contenus en fait dans cette justification qu'elle apporte naïvement par la suite:

"Non, je ne puis pas regretter de m'être donné la possibilité de voir votre cœur tout entier."⁴¹

Elle fait là l'aveu innocent de sa motivation réelle. L'épreuve qu'elle lui a infligée, c'était, en définitive, moins pour lui que pour elle-même, comme l'indique l'utilisation du pronom réfléchi. Elle désirait "voir (son) cœur tout entier", cela veut dire qu'elle n'avait plus réellement confiance en lui, qu'elle s'était mise à douter et voulait se tranquilliser, en obtenant la preuve du bien-fondé de son choix.

A travers elle, c'est Lessing qui veut également persuader le spectateur de la force d'âme de son héros pour l'édifier. Il s'agit, en effet, pour le spectateur, de trouver dans le héros à la fois un frère de misère, donc un être faillible, et en même temps un modèle à imiter, donc un être supérieur. Or, il faut dire que Tellheim réunit bien en lui ces deux aspects. Mais il était nécessaire que la ruse de Minna se prolongeât pour mettre en lumière le second aspect. De plus, l'espèce de châtiment qu'elle lui inflige par là est peut-être également destiné à satisfaire cette aspiration à l'équité et à la justice présente chez le spectateur et que Lessing constate dans *La Dramaturgie de Hambourg*. Il fallait que Tellheim fût, d'une certaine façon, puni pour les souffrances et les humiliations imméritées imposées à la femme pure et innocente qui l'aimait. Minna souligne son besoin de réciprocité dans les peines infligées, par une boutade à l'adresse de son fiancé qui se plaint de la torture endurée:

"Cela pour vous prouver, mon cher époux, que vous ne me jouerez jamais un tour sans que je vous en joue un autre immédiatement après. Pensez-vous que vous ne m'avez pas torturée, vous aussi?"⁴²

En fait, derrière l'humour du propos se profile un enjeu beaucoup plus important que celui, un peu puéril, qui est avoué.

Il apparaît évident que Minna, en prolongeant sa feinte au-delà du temps nécessaire, a non seulement désiré se rassurer, mais a bel et bien voulu procéder à l'éducation de son futur époux, puisque telle est l'appellation qu'elle lui décerne dès à présent avec une joyeuse et possessive assurance. De quelle éducation s'agit-il? Derrière le ton volontairement mutin et

41 *Ibid.* - Acte V - scène 12 - p. 99 - Recl.

42 *Ibid.*

frivole se cache le désir de Minna de montrer à Tellheim qu'elle existe, qu'elle compte et qu'il doit la considérer comme son égale, comme un être humain souffrant et pensant. Cette question qu'elle lui pose: "pensez-vous que vous ne m'avez pas également torturée?" en apporte la preuve. La jeune femme voudrait que son fiancé essaie enfin de se mettre à sa place, de la comprendre, et de ne plus la considérer uniquement par rapport à lui. Bref, en le faisant souffrir, elle veut se rappeler à lui et lui donner une éducation qui l'ouvre aux autres.

On pourrait aisément discerner du féminisme dans le propos. Ce serait peut-être céder à la facilité. Moins que le féminisme, c'est l'humanisme qui importe à Lessing. Tellheim, malgré toutes ses belles qualités, n'était pas, au début de la pièce, capable de s'identifier à son interlocuteur; il était encore trop égocentrique. Toute l'éducation de Minna a visé à le débarrasser de cet égoïsme, à lui apprendre à s'oublier lui-même pour participer à la souffrance d'une autre. Aussi lui rappelle-t-elle qu'il l'a également torturée. Mais il ne s'agit pas d'une vengeance un peu puérile ou de l'application de la loi du talion. Il s'agit pour elle de rendre l'âme de son futur mari plus perméable aux tourments éprouvés par une autre sensibilité, peut-être pour atteindre ainsi à une union plus profonde de leurs caractères et de leurs cœurs.

LA FAUTE DE MINNA

Minna est-elle alors l'éducatrice parfaite? Certes, elle semble avoir réussi dans sa tâche. Mais, à quel prix? Au prix du mensonge et de la ruse. C'est pourquoi Lessing montre cette éducatrice à son tour penaude et confuse, s'empêtrant elle-même dans le stratagème qui devait confondre Tellheim, recevant des leçons là où elle devait en donner, bref, faisant la piètre figure de l'éducatrice éduquée. Mais n'est-ce pas précisément une suprême habileté de l'auteur de montrer que tout être humain a besoin de s'améliorer? Ainsi, il évite le manichéisme. Minna, elle non plus, n'est pas épargnée par ce défaut de l'exagération, par cette cécité qui avait altéré le jugement de Tellheim; elle aussi se laisse peut-être entraîner trop loin par le ressentiment, si bien que, tel l'apprenti sorcier, elle finit par ne plus maîtriser un processus qu'elle a engagé. Pour un peu, elle tomberait dans le piège qu'elle a elle-même tendu. Le mécanisme s'emballe, en effet, lorsque Tellheim est mis au courant d'une partie de ses tractations concernant la bague mise en gage par lui, et qu'il croit discerner dans ce trait un projet, formé à l'avance, de rupture. Ainsi, le mensonge génère les malentendus et l'incompréhension.

Là encore, le moraliste Lessing s'efforce de faire œuvre utile, et il louverait entre les diverses nécessités de l'action. La leçon donnée à Tellheim était assurément indispensable; cependant, le procédé employé, qui est un vulgaire mensonge, a de quoi choquer un esprit soucieux de pureté morale. Minna ne s'est guère montrée regardante sur le choix des moyens. Et ce conte, monté de toute pièce par elle, la façon dont elle abuse sans vergogne le naïf Tellheim, ne sont pas sans créer un certain malaise, surtout que cette rouerie s'accorde finalement assez peu avec l'image de la jeune fille honnête et franche qu'elle avait donnée d'elle au début de la pièce. Lessing se rend compte de cet hiatus, de cette détérioration d'un caractère, qui, de prime abord, semblait irréprochable. Certes, la cause est bonne, mais les moyens sont tortueux. Et même si l'héroïne n'avait pas d'autre alternative, elle se salit les mains à cette basse besogne. Elle-même avoue:

"J'ai eu moi aussi de la peine à jouer mon rôle!"⁴³

Elle aussi se charge d'une certaine culpabilité. Bien sûr, Tellheim constitue la raison première de cet abaissement. On peut dire, toute proportion gardée, car il s'agit d'une comédie, qu'il l'entraîne dans sa chute. C'est l'enchaînement inexorable. Tellheim, coupable et obstiné dans son aveuglement, contraint sa fiancée à user d'une méthode douteuse pour lui ouvrir les yeux et, du même coup, la pousse aux compromissions. C'est pourquoi elle aussi doit, par la suite, expier et se racheter.

De plus, à force de vouloir infliger à Tellheim une peine égale à celle qu'elle a endurée, elle dépasse la mesure. Elle tombe dans le même travers que lui: l'exagération. Aussi expie-t-elle ses torts en obtenant finalement le contraire de ce qu'elle avait souhaité. Au lieu d'amener son fiancé à une totale contrition, pour un peu, elle le livrerait à nouveau à ses anciens démons. Par ses louvoiements, l'accumulation de ses mensonges, elle éveille en lui le soupçon. Se croyant trahi, il est bien près de sombrer dans son pessimisme de naguère, comme en témoigne cette affirmation à l'emporte-pièce:

"Toute bonté est de l'hypocrisie, toute serviabilité une duperie..."⁴⁴

C'est le dépit qui lui inspire de telles paroles. Mais, en même temps, Lessing veut montrer les dangers de la dissimulation, fût-elle dictée par une bonne intention. Chez un homme déjà ébranlé par une série de malchances et d'injustices, la découverte de la moindre falsification peut exercer des ravages. Ainsi en va-t-il de Tellheim qui se referme à nouveau sur lui-même, refuse d'écouter les explications de la jeune femme, et retombe encore plus bas dans son amertume et sa révolte.

Assurément, il est assez comique de le voir se jeter à corps perdu sur une fausse piste et, croyant enfin éventer la ruse, se leurrer encore davantage que précédemment. C'est la dupe qui, s'imaginant percer à jour les manigances dont elle est victime, se fourvoie encore plus. Quand il s'exclame:

"Vous êtes venue ici pour rompre avec moi, c'est clair..."⁴⁵

il se livre, en fait, à des interprétations erronées et n'y voit pas clair du tout. Minna peut alors lui répondre à juste titre:

"Tellheim, quels spectres vous voyez! Ressaisissez-vous, et écoutez-moi..."⁴⁶

Ces perpétuelles méprises de Tellheim peuvent avoir un côté ridicule qui s'insère bien dans la comédie. Mais, au fond, il est tragique de voir le héros céder à nouveau à ses anciens doutes. Lessing veut, en réalité, montrer qu'aucune mystification n'est anodine. Minna, lorsqu'elle supplie son amant de l'écouter, se retrouve à son point de départ.

43 *Ibid.* - Acte V - scène 12 - p.100 - Recl.

44 *Ibid.* - Acte V - scène. 11 - P. 97.

45 *Ibid.* - Acte V - scène. 10- p. 97.

46 *Ibid.* - Acte V - scène. 10- p. 97. - recl.

Cependant, ici, elle porte l'entière responsabilité de son malheur. Elle a anéanti elle-même le fruit de ses efforts. C'est l'opinion que défend Franziska, incarnation, dans la pièce, du bon sens populaire:

"C'est bien fait pour elle!"⁴⁷

EXPIATION DE MINNA

D'une certaine façon la rechute de Tellheim n'a pas été inutile, car Minna en tire la leçon et fait amende honorable, en avouant:

"Ah, chère Françoise, j'aurais dû t'écouter. J'ai poussé trop loin la plaisanterie... Mais il n'a qu'à m'entendre..."⁴⁸

Minna est ramenée à plus de modestie. C'est elle qui maintenant se retrouve placée dans une position de suppliante et prie son fiancé de l'écouter: "Tellheim! - Tellheim!"⁴⁹. En outre, elle a reconnu l'essence même de sa faute, puisqu'elle déclare avoir poussé la plaisanterie trop loin, donc avoir péché par démesure. L'expiation, pour Lessing, consiste surtout à prendre conscience de ses torts. Néanmoins, cette prise de conscience ne semble pas pouvoir s'effectuer sans souffrance, ni contrariété, car le phénomène de retour sur soi et d'auto-accusation est toujours déclenché par la colère de l'autre, sa volonté feinte ou réelle de rupture. La douleur qui en résulte amène le héros à se remettre en cause. Ainsi, c'est la rupture simulée des fiançailles par Minna qui a commencé à ébranler l'obstination de Tellheim avant même qu'elle ne lui parle de son prétendu déshonneur. Dès la fin de la scène 6, acte IV, il commence à faiblir et à s'humaniser. Il va jusqu'à reprocher à sa fiancée sa dureté:

"Mon Dieu, c'est Minna qui parle ainsi!"⁵⁰

Il se montre subitement beaucoup plus tendre dans sa façon de lui parler:

"Où allez-vous, très chère Minna?"⁵¹

Chez Minna, on assiste au même phénomène. Dès que Tellheim la repousse, se détourne d'elle avec emportement, elle devient beaucoup plus humble et souple. Elle fait alors une sorte d'acte de contrition et se montre prête à toutes les concessions pour le récupérer. C'est d'un ton doux et soumis qu'elle déclare:

"Écoutez-moi donc! ...Vous vous trompez! ...Un simple malentendu..."

47 *Ibid.*

48 *Ibid.* - Acte V - scène. 11 - p. 98 - Recl.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.* - Acte IV - scène. 6 - p. 80 - Recl.

51 *Ibid.*

Tellheim!... Vous ne voulez pas écouter votre Minna? ...Pouvez-vous nourrir un tel soupçon?... Moi, vouloir rompre avec vous?... Moi, être venue pour cela?... Tellheim?"⁵²

Toutes ces questions qui sont autant d'objurgations, de tendres sollicitations, témoignent à la fois de son affolement et de son désir de se concilier à nouveau son amant par n'importe quel moyen. On s'aperçoit donc que chaque héros apprend de l'autre. Mais, pour qu'il apprenne, il faut qu'il soit sévèrement rappelé à l'ordre. Le refus de l'autre d'entrer plus avant dans son jeu agit comme un coup de semonce, une mise en garde. C'est la sonnette d'alarme qui brusquement et douloureusement l'avertit qu'il est en train de dépasser la mesure, et le force à une retraite précipitée et salutaire.

Minna, comme Tellheim, fait alors l'apprentissage d'un plus grand altruisme. Son égoïsme se trouve brisé. La façon dont elle assaille Tellheim d'interpellations prouve sa soudaine disponibilité. Alors que la comédie de la dissimulation à laquelle elle se livrait avec lui créait, même sans qu'elle s'en aperçoive, une barrière entre eux, la plaçait dans une position défensive de repli sur soi, la révolte de son fiancé fait cesser en elle tout artifice, l'oblige à aller vers lui et à le solliciter. Aussi est-ce elle qui, dans la scène 12 de l'acte V, lui adresse la prière suivante:

"Embrassez votre Minna, votre heureuse Minna, et heureuse rien que par vous!"⁵³

Elle accomplit encore une fois les premiers pas. Elle insiste avec une grande humilité sur le bonheur qu'elle lui doit, comme si elle voulait se faire petite, s'effacer pour le grandir. Elle se place un peu dans la position d'une pauvre mendicante comblée par un riche seigneur. Et dans cette volonté de subordination, d'abaissement, apparaissent tout son repentir et son amour. Elle a le désir de se faire pardonner. Assurément, elle n'a pas besoin d'une aussi dure leçon que Tellheim pour apprendre l'altruisme. Il n'empêche qu'elle aussi a été menacée un moment par la déraison, par l'esprit de querelle, et qu'elle a eu besoin d'un rappel à l'ordre pour retrouver toute sa générosité vis à vis d'autrui.

LESSING FACE A SES PERSONNAGES

Dans ces manœuvres d'avancée et de recul, ce mouvement de balancier entre exagération et repli, brutalité et humilité à l'égard de l'autre, Lessing s'efforce de maintenir la balance égale entre les deux héros, de ne pas trop privilégier l'un au détriment de l'autre. Certes, on a pendant longtemps, exactement pendant les quatre premiers actes, l'impression que le dramaturge a choisi Minna comme porte-parole, tellement elle montre de bonne humeur, d'humour, de joie de vivre et de bon sens. Quand, pour essayer de prouver à Tellheim son erreur de jugement, elle affirme:

"Je suis une grande adoratrice de la raison, et j'ai beaucoup de respect

52 *Ibid.* - Acte V - scène. 11 - p. 98 - Recl.

53 *Ibid.* - Acte V - scène. 12 - p. 99 - Recl.

pour la nécessité."⁵⁴

on a vraiment le sentiment qu'elle est la représentante du philosophe des Lumières, Lessing; ou encore, quand elle pousse son fiancé dans ses retranchements, et s'exclame:

"Mais dites un peu combien cette raison est raisonnable, et combien cette nécessité est nécessaire."⁵⁵

n'adopte-t-elle pas une attitude typiquement rationaliste de remise en cause de toutes les notions? Elle en est même à vouloir raisonner sur ce qui paraît raisonnable. Tellheim, en effet, se fonde sur des arguments de logique pour rompre sa promesse. Mais elle va plus loin que lui dans ce domaine, et finalement voudrait lui prouver que la vraie raison se moque de cette raison courante, vulgaire, à laquelle, lui, se réfère et qui est celle de l'opinion publique. Minna apparaît donc comme une femme scrupuleuse, décidée à aller jusqu'au fond du problème, bien conforme à l'idéal philosophique de Lessing.

Tellheim, au contraire, qui se veut raisonnable, n'a pas toujours le jugement droit, car il se laisse enfermer dans des à-priori, des préjugés; sans en avoir conscience, il se laisse aveugler par son amour-propre et sa susceptibilité. Il n'est pas facile de réfléchir et de juger sans passion, en toute objectivité. C'est ce à quoi Minna l'invite, mais en vain du reste. Il ne parviendra que beaucoup plus tardivement à donner le pas à la raison sur les passions qui entravent sa pensée et, en définitive, brident les élans de son cœur. Car la vraie raison, aux yeux de Lessing, écoute la voix du cœur, puisqu'elle va de pair avec l'humanisme et l'altruisme.

Il semble donc que Lessing se range davantage du côté de Minna, en qui il aurait mis son idéal, que du côté de Tellheim, qui incarne les déviations d'un esprit, habituellement porté au bien, mais ébranlé et aveuglé par le malheur.

Cependant, au cinquième acte, brusquement la ligne de partage ne semble plus aussi nette. Les travers de Minna se dévoilent tandis que les qualités de Tellheim éclatent. Du reste, ce dernier évoque lui-même les petites imperfections de sa fiancée en ces termes:

"De temps en temps un petit caprice; ça et là un peu d'entêtement... Tant mieux! tant mieux! Sans cela, Minna serait un ange qu'il me faudrait vénérer avec effroi, mais que je ne pourrais pas aimer."⁵⁶

A travers ces paroles, Lessing fournit sa propre justification. En révélant tous les défauts de Minna au dernier acte, il a voulu l'humaniser et éviter l'"angélisme". Tellheim représente non seulement l'amoureux que glacerait un paragon de vertu, mais aussi le spectateur moyen, désireux de retrouver son humanité moyenne dans les personnages et frissonnant d'effroi devant une perfection qui lui est étrangère. Paradoxalement, pour éduquer un tel spectateur, Lessing avait besoin de prêter certaines déficiences à ses héros, de les montrer marchant à l'aveuglette, trébuchant sur les obstacles, victimes d'événements provoqués par eux, puis mal maîtrisés; bref, il lui fallait dépeindre des êtres faibles,

⁵⁴ *Ibid.* - Acte II - scène. 9 - p. 38 - Recl.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.* - Acte V - scène. 9 - p. 93 - Recl.

suscitant l'attachement et même une certaine admiration précisément en raison de leur faiblesse. Il a voulu montrer que l'éducation concernait tous les hommes, même ceux qui semblent les plus parfaits.

En outre, rendre Minna faillible, c'était d'une certaine manière revaloriser Tellheim dans l'esprit du public. Ce dernier, en effet, aurait pu être tenté de mépriser un héros perpétuellement éclipsé par l'héroïne. Il aurait pu en ressentir de l'agacement. Lessing tient à éviter toute peinture en noir et blanc, et surtout, il veut respecter la dignité des personnages, même imaginaires, car ils doivent servir de modèle. Ce respect il le leur témoigne, justement en les dotant chacun d'un mélange de vertus et de travers, et en évitant, jusqu'au bout de la pièce, de prendre nettement parti en faveur de l'un ou de l'autre. Une telle attitude se situe dans le droit fil non seulement de ses conceptions dramatiques, mais aussi de son humanisme.

C'est pourquoi les critiques ont été très partagés dans leurs préférences. Les uns ont pris Minna pour une coquette, une rouée, tandis que la générosité de Tellheim les touchait jusqu'aux larmes. Mais d'autres eurent des réactions inverses⁵⁷. Goethe, pour sa part, ne pouvait qu'apprécier la conduite de la jeune femme. Sa déclaration dans le septième livre de *Dichtung und Wahrheit* est explicite à ce sujet :

"La grâce et la gentillesse des Saxonnes l'emportent sur la valeur, la dignité et l'obstination des Prussiens..."⁵⁸

Cependant, même si le charme et l'exubérance de Minna pétillent à tout moment dans la pièce et lui confèrent sa vivacité et sa grâce, Goethe a tort de parler d'une victoire des Saxonnes sur les Prussiens, car Lessing s'est précisément arrangé pour empêcher toute victoire. Il y a une évolution, mais une évolution qui s'effectue de part et d'autre. Personne ne remporte de victoire, puisque les deux amants doivent, en définitive, leur union à la tardive clairvoyance royale. A la limite, si Minna n'avait pas agi, si elle était restée en Thuringe à attendre patiemment l'élu de son cœur, le résultat tangible, c'est-à-dire un mariage en bonne et due forme, eût été le même; mais tout l'enrichissement spirituel que ces deux amants connaissent l'un par l'autre au travers des épreuves qu'ils s'infligent mutuellement n'aurait pu avoir lieu. Finalement, il faudrait plutôt parler d'une victoire sur soi-même que chacun d'eux remporte, mais grâce à l'autre. A l'époque des Lumières, les valeurs guerrières subissent une transposition bourgeoise et individuelle. Tout héroïque que Tellheim se fût montré sur le champ de bataille, il lui restait à apprendre l'héroïsme au jour le jour, celui du cœur. Et, dans ce combat-là, les femmes ne se trouvent pas en état d'infériorité, comme le prouve Minna.

57 Herder, dans une lettre à sa fiancée, Caroline Flachsland, du 20 septembre 1770, loue Tellheim: "Il reste en toute occasion un commandant, le caractère le plus noble et le plus ferme", et critique Minna: "Elle ne me plaît pas du tout." (*Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland*, éd. par Hans Schauer. T. 1, Weimar 1926. p. 48-50)

A l'inverse, Grillparzer écrit dans son journal, en 1822, qu'il trouve Minna magnifique: "Minna, d'emblée, magnifique." Il est plus réservé face à Tellheim: "Tellheim, conçu la plupart du temps à partir d'une idée, mais compréhensible, car il est montré agissant d'après une idée." (*Grillparzers Werke*, II. Abt., T. 8, Vienne et Leipzig, 1916, p. 62).

58 *Goethes Werke*, T.9. Hambourg 1955. p. 281.

On s'aperçoit donc que *Minna von Barnhelm* est une pièce centrée essentiellement sur les caractères, leurs affrontements, leur maturation. Lessing utilise les péripéties, les incidents extérieurs, plutôt pour amortir le choc des tempéraments et des opinions contraires, pour adoucir les oppositions et arriver à une solution de compromis qui empêche de départager vainqueur et vaincu. Il ne veut pas créer une situation de rivalité entre les personnages. Assurément, il est bien obligé de susciter un conflit pour obtenir une tension entre eux et provoquer une amélioration de leur caractère. Mais, une fois le résultat recherché atteint, il s'efforce de dépassionner les oppositions, de restaurer le calme et l'équilibre, en faisant intervenir un élément extérieur, ici, la lettre du roi, qui brouille les pistes, résout comme par un coup de baguette magique les difficultés et évite à l'un des protagonistes une défaite cuisante. C'est une volonté très ecuménique et pacifiste qui pousse probablement le dramaturge dans cette voie. Paradoxalement, bien que louable en soi, elle est à l'origine du sentiment de frustration que l'on peut éprouver devant un tel dénouement.

Néanmoins, ce dénouement ne doit pas tromper sur le but poursuivi par l'auteur. Ce qui l'intéresse avant tout, c'est de montrer comment des hommes ou des femmes de bien, des natures nobles et désintéressées peuvent momentanément, par le jeu des circonstances ou de mauvaises appréciations, ou de défauts inhérents à l'humaine condition, se trouver entraînés à l'erreur, à l'aveuglement et même au nihilisme devant la vie, et comment ils peuvent en triompher par le dépassement de leur propre égocentrisme, par l'apprentissage du dévouement et par la pitié. C'est bien pour cette raison que ses personnages ne sont pas de simples marionnettes, mais qu'ils accèdent à la vie pleine et entière des grandes créations littéraires. Leur évolution est garante de leur humanité et de leur vérité. Le statisme implique la mort; le mouvement seul confère l'existence. Toutes ces petites chutes, ces inévitables variations et défaillances que connaissent Minna et Tellheim apportent la preuve qu'ils sont bien vivants.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

LA FEMME, FIGURE EMBLEMATIQUE DU THEATRE DE GABRIELE D'ANNUNZIO (1897 - 1914)

Femmes-fleurs, femmes-sphynx, femmes-démones, femmes-victimes, surfemmes, dignes compagnes ou adversaires du surhomme, les héroïnes du théâtre de Gabriele d'Annunzio occupent une place de choix dans les quatorze drames écrits et représentés entre 1897 et 1914 sur les scènes italiennes ou parisiennes. Par-delà leurs fonctions purement dramaturgiques, et bien avant d'assumer un rôle de "vecteur idéologique" (dans le cas de la "superfemmina"), ces personnages féminins, aussi divers psychologiquement que variés dans leur présentation dramatique, sont essentiellement des éléments porteurs de poésie. On chercherait vainement en effet dans toute l'histoire du théâtre européen un corpus dramatique aussi délibérément poétique, un théâtre qui tourne aussi catégoriquement le dos aux lois les plus élémentaires du genre, qui refuse aussi nettement non seulement le minimum d'articulation narrative indispensable sur une scène mais encore la notion même d'analyse psychologique comme élément dramaturgique de premier plan.

"Théâtre injouable", "théâtre plus à lire qu'à regarder"¹ donc, et cela au nom des droits imprescriptibles de la poésie: on ne doit guère s'étonner de ce que les pièces de d'Annunzio soient fort peu représentées de nos jours. Il y a cependant des raisons à ces choix sans doute outranciers de l'auteur; raisons personnelles d'abord: d'Annunzio est avant tout poète et le demeure, qu'il écrive des romans ou des drames, des invectives politiques ou la Constitution de l'Etat Libre de Fiume. Raisons historiques ensuite. D'Annunzio est venu au théâtre relativement tard. En 1897, à 34 ans, c'est un romancier et un poète célèbre en Italie et en France. A cette décision d'écrire pour la scène n'est certes pas étrangère sa rencontre avec Eleonora Duse (1858-1924), l'une des deux tragédiennes les plus adulées de son temps avec Sarah Bernhardt, sa rivale de toujours. Plus âgée de cinq ans que d'Annunzio², plus jeune que Sarah (née en 1844), Eleonora Duse est, au moment de sa rencontre avec l'Imaginifico, au sommet de sa gloire. Ses triomphales tournées aux Etats-Unis (elle mourra à Pittsburgh), en Amérique du Sud, en Europe, tout la désigne comme l'unique artiste au monde capable de détrôner la Reine Sarah. Les deux divas s'affrontent à Paris comme à New York, à Turin comme à Buenos Aires presque dans le même répertoire, ce répertoire banal et éculé dont Eleonora commence à se lasser: *La Dame aux Camélias*, *Odette*, *La Femme de Claude*³. Sarah triomphe dans Racine, Eleonora dans Goldoni et Shakespeare, traduit et adapté pour elle par son amant Arrigo Boito, le librettiste de Verdi. Sarah va inspirer Rostand, Eleonora aura son auteur et son répertoire original italien écrit pour elle par l'astre montant des lettres italiennes: Gabriele d'Annunzio. Robert de Montesquiou chargé d'arbitrer ce duel de divinités déclarait à un jeune contradicteur: "vous avez raison jeune homme, il n'y a qu'une Sarah, c'est la Duse!"⁴

1 C'est l'opinion, parmi d'autres, d'A. Caraccio, in: *D'Annunzio dramaturge*, PUF, Paris, 1951.

2 Sur la carrière éclatante de cette artiste voir ses biographies: W. Weaver, Balland, Paris, 1986.

3 Ouvrages de Dumas Fils et Sardou que la Duse jouait dans de douteuses traductions.

4 Voir les biographies citées plus haut et aussi Ph. Jullian: *D'Annunzio*, Julliard, Paris, 1971.

La rencontre à la fois amoureuse et professionnelle entre Gabriele et Eleonora débute donc sous d'heureux auspices. D'Annunzio, toujours désireux d'étendre le champ de ses activités et de sa gloire, rêvait depuis quelque temps d'une entrée fracassante dans le monde du théâtre. La Duse ressentait très cruellement l'absence quasi totale d'un répertoire italien moderne digne d'elle. Les goûts des deux artistes vont dans le même sens: refus du vérisme, nécessité d'un théâtre essentiellement poétique, admiration pour le symbolisme français, et surtout pour Wagner, le dramaturge de l'avenir, le prophète de l'Art total. Ce que Wagner avait réussi en Allemagne, ressusciter sous une forme neuve l'art tragique grec, d'Annunzio et la Duse entendent le faire pour doter leur pays d'un répertoire original, où la Parole toutefois reste reine et l'emporte sur la Musique.

Il s'agissait simplement de fonder un véritable Bayreuth latin avec son répertoire ad hoc. Par trois fois d'Annunzio tenta d'édifier le théâtre de ses rêves sans y parvenir de son vivant⁵. Il nous reste de cette "association" Duse-d'Annunzio quelques drames splendides qui demeurent au répertoire de la tragédienne: *Songe d'une matinée de printemps* (1898), *La Ville morte* (1899), *La Gioconda* (1899) et le drame en vers *Francesca da Rimini* (1902).

Après la rupture entre l'auteur et son inspiratrice-interprète, causée autant par les infidélités du poète que par ses trahisons artistiques⁶, l'Imaginifico écrira pour d'autres artistes; des drames en vers: *La Fille de Jorio* (1904), écrit pour la Duse mais confié en pleine répétition à Irma Gramatica qui le conduisit au triomphe, *La Torche sous le boisseau* (1905), *La Nef* (1908) plus grand succès de l'auteur au théâtre, *Phèdre* (1909), four noir, et un drame en vers, *Plus que l'amour* (1907) scandale retentissant. Presque toujours, même si la figure centrale du surhomme se fait de plus en plus insistante, le personnage principal féminin, rôle-titre souvent, reste de toute première importance.

Contraint de se réfugier à Paris puis à Arcachon pour échapper à ses créanciers et à la prison pour dettes, d'Annunzio devient dramaturge français: il écrit directement dans notre langue *La Pisanelle* (1913, en vers archaïsants), le *Chèvrefeuille* (1913, prose) mais surtout, en octosyllabes assonancés et archaïsants, *Le Martyre de Saint Sébastien*, créé au Châtelet le 22 mai 1911 par la danseuse-mime-tragédienne Ida Rubinstein avec la musique de Debussy et tout l'appareil scénique des Ballets Russes. Fruit d'une rencontre féconde avec la grande artiste russe, le "mystère français" bénéficia certes de la collaboration d'un musicien de génie, ce que d'Annunzio avait recherché en vain toute sa vie. Mais ce n'est pas par hasard que le personnage androgyne du Saint se voit incarné par une danseuse elle-même d'aspect androgyne⁷, ce n'est pas pur hasard si, pour une danseuse russe qui n'avait jamais déclamé une seule phrase sur scène, d'Annunzio écrivit, en français, l'un de ses plus beaux rôles.

5 Voir les bibliographies citées. Au Vittoriale, dernière demeure du poète, ce théâtre existe encore, comme il le souhaitait, à ciel ouvert, à l'antique, parmi les oliviers, dominant le lac de Garde. (Gardone-Riviera).

6 Alors qu'il avait écrit *La Ville morte* pour la Duse, il confia cette pièce, en français, à Sarah Bernhardt. Même trahison avec *La Fille de Jorio*, confiée in extremis à Irma Gramatica.

7 Voir les biographies citées. Et les déclarations de l'auteur sur les "jambes de Sébastien" (celles de la Rubinstein) enfin trouvées.

Examinons à présent d'un peu plus près quelques-unes de ces héroïnes qui sont au coeur de l'expérience esthétique dannunzienne.

Toutes sont capables d'accomplir tous les exploits, toutes les actions des héros masculins. Il y a certes des femmes "victimes expiatriques" mais pas en nombre plus grand que de victimes masculines. Comme les hommes, les femmes dans le théâtre dannunzien recherchent d'abord la liberté; cette liberté absolue qui est le fondement même de l'exigence héroïque et surhumaine de l'auteur. Et, au sommet de cette égalité totale entre hommes et femmes qui semble naturelle sous la plume de d'Annunzio, il y a le fait sans précédent que la femme a accès autant que l'homme à la surhumanité. Nous avons été obligés de forger le néologisme "surfemme" pour traduire le mot "superfemmina". Dans cette quête du surhumain, les héroïnes dannunziennes ne renient en rien leur féminité; elles l'utilisent au maximum, s'en targuent: c'est une arme de plus entre leurs mains. Et s'il est un point sur lequel d'Annunzio diffère profondément de Nietzsche, c'est bien sûr la question féminine, sur la place accordée aux femmes dans sa conception du monde. Nietzsche (dans *Par-delà bien et mal* par exemple) borne sa réflexion sur le sujet à quelques remarques acides d'une misogynie ironique, héritage d'une tradition germanique suivie déjà par Schopenhauer.

Parmi les femmes libres au sens dannunzien du terme ou en quête de liberté, nous trouvons:

- La Demente (*Songe d'une matinée de printemps*, 1898) qui trouve la liberté absolue dans une forme particulière de démente et dans le souvenir (Retour Eternel compulsif) d'une minute de volupté totale et horrible qu'elle n'ose avouer que dans son délire mais qu'elle avoue tout de même sur scène. La victime est d'abord son jeune amant mort (assassiné ?) pendant leur sommeil alors qu'ils reposaient tous deux enlacés; elle, (jamais nommée autrement que "la Demente") n'est une victime qu'en apparence; elle n'éprouve aucun besoin de quitter cette folie et ce délire. Dans une situation d'exception elle a connu, pour un instant, le plaisir total, surhumain et ne saurait plus jamais vivre la vie de tous les jours, l'existence bornée de son entourage.

La folie de la protagoniste nous est donnée d'entrée de jeu; elle est le moteur de ce drame très "fin-de-siècle" à l'atmosphère assez proche encore de Maeterlinck. La Demente se meut, inconsciente du monde extérieur, dans un jardin plein de fleurs; la vue des roses rouges réveille dans son esprit égaré le souvenir de l'atroce et délicieux instant. Le drame ancien qui est la cause de cette folie est bien antérieur au lever de rideau. Et Simoni a raison d'écrire que cette courte pièce est la conclusion d'un drame qui nous est seulement raconté. Mais, dans ce premier essai, d'Annunzio se montre encore timide; les effets qu'il tire de cette démente (dans le cadre d'une esthétique nettement symboliste, voire préraphaélite) sont purement poétiques. Pas d'étude dramaturgique poussée, pas davantage d'analyse psychologique. Cette folie et le drame sauvage qui en est la cause inspire quelques beaux récits, surtout vers la fin, comme le monologue de la Demente qui revit une dernière fois sous nos yeux l'horrible moment:

"J'ai senti pénétrer sa mort dans ma chair comme un gel pesant. (...) "

avait fermé les yeux en plein bonheur sur ma poitrine et ne les a plus rouverts. Moi, moi je les ai rouverts pour le voir haleter... Sa bouche me versait tout le sang de son cœur ardent et pur qui m'étouffait; et mes cheveux en étaient baignés et toute ma poitrine inondée; et j'étais tout entière immergée dans ce flot qui ne semblait jamais devoir tarir... Dites-lui que c'était comme une joie, que c'était presque une joie que cet étouffement terrible dans le sang chaud, encore vivant, encore palpitant, encore mêlé à sa propre vie... Mais après... mais après... quel peut bien être le frisson de la mort comparé au premier frisson qui m'a transpercé les os quand j'ai senti que la chaleur abandonnait le corps que j'éteignais ?"

L'auteur indique au début de ce monologue: "*la démente l'emporte*". Mais cette démente s'exprime fort bien. Hormis quelques itérations, quelques ruptures et un abus de pronoms sujets à la première personne. C'est plutôt cette compulsion qui est effarante, cette répétition sans fin de l'évocation de cette scène unique, narrée de manière toujours plus précise, circonstanciée, jusqu'à cette ultime évocation. L'auteur semble reconnaître les limites de son sujet: lorsque la Démente parle, elle ne peut être en proie à une folie totale; pour nous entretenir, elle doit nécessairement jouir d'une certaine lucidité; en proie à une crise plus violente, la démente se tait, le drame s'éteint. Remarquons l'origine presque inhumaine de cette démente: l'ami assassiné, mort dans les bras de sa maîtresse. La démente avoue, - et cet aveu ne lui coûte rien, facilité, justifié par la folie -, qu'en cet instant elle a ressenti "presque une joie" alors que le sang chaud de l'aimé l'inondait. Dix ans plus tard, d'Annunzio eût sans doute osé écrire: "une terrible, surhumaine joie".

Cette femme a donc goûté une joie effrayante, surhumaine, qui ne lui permet plus d'être, d'exister normalement "après". La folie est donc un au-delà, un autre lieu spirituel. Remarquons que la folie, dès ce premier essai dramatique de l'auteur, lui permet, par l'effet de compulsion, de baser uniquement sa dramaturgie sur le récit du passé, sur sa répétition inlassable: aspect très important et très wagnérien du théâtre de d'Annunzio.

- La dogaresse Gradeniga (*Songe d'un crépuscule d'automne*, 1897) a connu elle aussi un amour passionné; cette femme vieillissante tue son jeune amant infidèle et sa rivale avec une autorité et une décision exemplaires. Elle préfère devenir assassin plutôt que vivre sans passion, sans plaisir. Cette vengeance peut être considérée comme une vengeance "de substitution": tuer faute de pouvoir aimer. Elle nous vaut une belle et brutale scène de sorcellerie (avec statuette transpercée de dards) et un récit flamboyant de la mort des victimes.

- Francesca da Rimini (1902). La Francesca de d'Annunzio est une femme exceptionnelle en tout, ce que Dante ne nous disait pas. Elle aime la musique, la poésie, s'y connaît en étoffes mais elle aime aussi la guerre et sait manier les armes. Son attitude remarquable pendant la "scène de la bataille" lui vaut l'étonnement admiratif de son soudard de mari. Sa vie dépeint parfaitement - on pourrait dire "dénonce" - la condition féminine médiévale: une condition d'esclave. Francesca n'hésite pas longtemps: elle choisit la transgression, la passion, le plaisir, même d'un instant, et ne le regrette pas. Sa mort héroïque en même temps que celle de Paolo sous le fer du Sciancato prouve non seulement

son courage et la force de sa passion mais encore le fait qu'elle ne supporte pas sa condition, qu'elle est prête à tout pour en finir avec cet état. Elle préfère une mort dans la passion et la liberté à une vie étiquée; on pourrait presque lui accorder le rang de surfemme, si, dans ce contexte temporel le mot n'était déplacé.

On sait que d'Annunzio réalisa le tour de force d'écrire les 4700 vers de cette pièce dans la langue même des poètes du Duecento: nous ne pouvons évidemment en rendre compte en quelques mots. Qu'il nous suffise toutefois de rappeler qu'il ne s'agit nullement d'une reconstitution de philologue mort-né. La langue des poètes de l'amour sous la plume de d'Annunzio se fait aussi sensuelle que savante, sensualité et érudition étant toujours au service l'une de l'autre, ce qui est l'un des traits les plus étonnants de la vie mais aussi de l'œuvre de cet écrivain.

- Mila (*La Fille de Jorio*, 1904). Pour Mila, marginale par définition, la fille du sorcier Jorio qui n'a de ce fait même pas droit à un nom personnel, la situation est exactement semblable dans un cadre temporel tout autre. Cette "tragédie pastorale" est un implacable réquisitoire contre les contraintes étouffantes et cruelles que la famille et la société traditionnelles rurales font peser sur l'individu. (Nous sommes dans les Abruzzes du XIV^e siècle). Elle fait apparaître chez Mila comme chez Aligi une immense soif de libération encore confusément exprimée; sans en avoir totalement conscience eux-mêmes, ces deux humbles héros ne cherchent qu'à s'affranchir des jougs sociaux et familiaux hors desquels personne n'a le droit de choisir sa vie ni ses amours, ni sa place dans la société. Mila, déjà placée "hors des normes", est un peu le symbole de ce lieu mythique "hors des lois" auquel aspire confusément Aligi. Mila, comme Francesca, préfère une mort libre, volontaire, héroïque, pour sauver son amant, certes, mais aussi pour échapper à un jugement inéquitable de la société.

- Fedra (1909). Archétype de la surfemme dannunzienne. La Phèdre de d'Annunzio se place elle-même délibérément en dehors (au-dessus) de toutes les lois humaines et divines. Envers et contre tous, elle choisit d'aimer en bravant les interdits, en dépit d'Hippolyte lui-même, lequel n'a pas le droit d'avoir son opinion. Par son "stratagème" (l'enlever au monde terrestre), elle le retrouvera dans le monde des dieux, ayant imprimé la marque de sa volonté sur terre. Hippolyte est au fond la victime de cette ambition, laquelle aurait pu aussi glisser vers une ambition politique. Phèdre, comme Basiliola dans *La Nef* le fait pour séduire Marco, offre à son jeune beau-fils un "empire maritime" qu'elle l'aiderait à conquérir, chose facile pour elle à qui Poséidon ne refuse rien.

- La Comnena (*La Gloire*, 1899) et Basiliola (*La Nef*, 1908) sont toutes deux de remarquables exemples de surfemmes. Si la première n'est encore que maladroitement esquissée, la seconde en revanche fait preuve de qualités hors du commun de séductrice mais aussi de chef de parti, de chef politique dans la Venise du VI^e siècle en proie aux troubles civils. Elle explique à Marco - qui est sur le point de céder - qu'elle pourrait être pour lui ce que Théodora fut pour Justinien, qu'elle pourrait lui conquérir un Empire. La seule différence entre elle et le "vrai" surhomme Marco Gratico réside dans le fait que Basiliola méprise le peuple vénitien et son destin; ses qualités sont au service de ses intérêts personnels et de ses passions (basses). Marco, lui, partira pour conquérir un empire pour sa

cité, après s'être débarrassé des liens tissés par la "mala femmina".

- Gigliola (*La Torche sous le boisseau*, 1905) occupe une place très à part dans ce paysage féminin. On ne saurait dire qu'elle est à la recherche d'une liberté: sa vie n'est au contraire qu'un long esclavage au service d'une idée, d'une vengeance, comme Electre. Elle ne rejette en rien la société féodale qui est la sienne; sa vengeance et donc sa conception du monde sont féodales. Toutefois, ce personnage héroïque par excellence force l'admiration par son énergie désespérée et par un mélange étrange de détermination folle et sauvage et de délicieuse tendresse de cœur. Gigliola est encore le seul "chef de famille" chez les De Sangro où tous les hommes sont faibles, lâches (Tibaldo le père) et malades (Simonetto). C'est Gigliola qui se voit contrainte d'agir à leur place même dans les domaines de l'"honneur" et de la vengeance, domaines en principe strictement masculins.

Les héroïnes de d'Annunzio sont donc presque toutes des femmes libres au sens le plus fort du terme, et l'on peut tenter de définir un certain nombre de critères à l'appui de ce plus ou moins fort degré de liberté:

- elles revendiquent farouchement un droit à l'amour et au plaisir.
- elles revendiquent le droit de diriger librement leur vie.
- elles traitent d'égal à égal avec les héros masculins.
- elles sont parfois créatrices, ou artistes.
- quelques-unes ont des qualités de "conductrices de peuples", de surfemmes.

Quelques exemples à présent:

Droit à l'amour, au plaisir.

Plus encore que les héros, les héroïnes de d'Annunzio sont assoiffées d'amour: de la Demente à Francesca, de Mila à Fedra. Il faudrait ici, en exemple lyrique de ce que de tels sentiments peuvent apporter au théâtre, citer l'immense duo d'amour de Francesca et Paolo à la fin du dernier acte, vraiment digne du deuxième acte du *Tristan* de Wagner, avec ses répliques tendres et passionnées, interrompu seulement par le fer du Sciancato:

*"Ma pur l'ora che fugge
mi dà l'ansia di vivere
con mille vite,
con tremore dell'aere che t'abbraccia,
con l'affanno del mare,
con la furia del mondo,
perchè niuna
delle cose infinite
che sono in te
mi resti ignota
et io non muoia senza aver divelta*

*dal tuo profondo
e assaporata l'infina radice
della mia gioia."*⁸ (Acte V)

C'est son amour pour Marco qui, avec l'ambition politique, est le ressort dramatique de l'action de *Basiliola*: sa scène de séduction et sa danse lascive sont des modèles du genre.

Il est banal aujourd'hui de déclarer que l'amour-passion et l'apologie du désir (vu par les femmes) constituent le sujet de la plupart des ouvrages dannunziens. Là encore, comme souvent, d'Annunzio ne s'embarrasse pas de psychologie. Il décrit des faits, des désirs, des sensations plutôt que des sentiments, et des situations conflictuelles où pourra se mesurer l'énergie des personnages, la violence de leurs désirs. De tels tableaux de la passion ne vont pas sans nous faire réfléchir, et les personnages eux-mêmes, et le spectateur, sont invités à en tirer des conclusions: le cas type est bien entendu *La Fille de Jorio* ou *La Torche sous le Boisseau*. *Francesca da Rimini*, même examiné sous l'aspect de la philologie, peut nous emmener assez loin sur ce chemin: nous y avons vu une femme lutter pour ses droits à la passion; et cela est perceptible au niveau du langage, des choix philologiques de l'auteur. L'amour reste donc le grand révélateur de l'héroïsme féminin. La passion exige la liberté totale; celle-ci à son tour peut mener au sacrifice total de soi. L'amour est avant tout charnel, certes, mais si d'Annunzio écarte souvent une conception intellectuelle, "mentale", de l'amour, qui n'a jamais été sienne, il faut se garder pourtant de voir un d'Annunzio uniquement capable de prêter ce sentiment à ses héroïnes.

Si l'amour filial père-fille ou mère-fille est relativement rare et pour cause (parce qu'il incarne la rigidité de fausses valeurs dont on veut et doit se débarrasser) on trouve toutefois de remarquables exemples de pitié filiale et surtout d'amour-tendresse entre frère et sœur ou entre sœurs. Ce sentiment-là est une vraie bouffée de fraîcheur dans ces drames si noirs. Gigliola incarne la fidélité même à l'amour maternel: elle se suicide pour avoir la force d'accomplir cette vengeance-offrande. En dépit de tout, elle s'abstient encore de juger son père adultère.

Les duos fraternels sont nombreux: délicieuse tendresse de Francesca pour sa sœur Samaritana; celle de Gigliola pour son frère Simonetto, malade, plus tendre et tragique encore s'il se peut.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la maternité et ses joies est un sentiment que les héroïnes dannunziennes n'ignorent pas. Même s'il est assez rare. La petite Beata, fille de Silvia (*La Ville morte*) apporte à l'extrême fin de la pièce un élément

8 "Même l'heure qui s'enfuit
me donne le désir de vivre
de mille vies,
dans le tourment de la mer,
dans la furie du monde,
afin qu'aucune des choses infinies
qui sont en toi
ne me reste inconnue
et que je ne meure pas sans avoir extirpé
dans la profondeur de ton cœur
et savouré la plus infime racine
de ma joie."

+

dramaturgique important. Un sentiment d'abord de douleur atroce ressenti cruellement par le spectateur: Silvia ne peut prendre sa fille dans ses bras puisque victime de l'amour, elle est "mutilée" au sens propre et figuré du terme; elle tend ses moignons dans ce geste de "Victoire mutilée" qui parut en 1898 d'une insoutenable beauté. Mais nous comprenons ainsi que cette maternité tragique lui laisse une raison de vivre.

Conduire librement sa vie.

Cet autre aspect de la vie des héroïnes dannunziennes, souvent lié à l'amour-passion (Francesca, Mila) mais pas nécessairement, cette revendication d'une liberté première est néanmoins encore plus audacieuse compte tenu de l'époque où ces œuvres ont été jouées et publiées. Revendiquer la passion pouvait encore passer pour une "audace d'artiste" tout compte fait assez fréquente dans la société d'alors et à la rigueur excusable "au nom de l'art". On déplorait tout au plus la trop grande crudité de ton et d'expression plus que de fond. Les scènes d'opéra en Italie avaient sans doute déjà habitué les publics aux paroxysmes de l'amour-passion. Mais une revendication froide et déterminée de "liberté existentielle" était une provocation bien pire. Il semble que les censeurs aient mis à plaisir l'accent sur les excès "pornographiques" de l'auteur (assez rares en fait) pour mieux occulter ce qui leur faisait réellement peur sur le plan social: la mise en question de certains rapports familiaux, l'autodétermination quasi libertaire de certaines héroïnes qui n'avaient même pas l'excuse de l'emportement amoureux.

Nous avons vu des jeunes filles ou jeunes femmes prendre la direction non seulement de leur propre vie mais encore de leur famille tout entière: Gigliola de Sangro qui est la vraie dépositaire de la tradition familiale et le bras armé de cette famille. Selon l'auteur lui-même elle est "sa propre loi et le vengeur de sa loi". C'est le cas évidemment de la Comnena et de Basiliola qui, elles, sont aussi de vrais chefs politiques. C'est le cas de Fedra qui vit selon sa propre loi bravant hommes et dieux. Maria Vesta (*Plus que l'amour*) est une jeune fille, orpheline, formant avec son frère Virginio un couple probablement incestueux, ce qui n'est pas rare dans ce théâtre (le drame de Leonardo et Bianca Maria dans *La Ville morte*); elle décide librement de son sort. Il est vrai que ces jeunes et énergiques personnes sont souvent dans une situation familiale ou sociale (Mila) qui fait que "l'autorité masculine" manque. Ou bien elles s'en libèrent parfois violemment (Francesca). Toute la logique de ces ouvrages tend, en bref, à faire d'elles des femmes libres et, peu à peu, les égales des héros.

Les égales des hommes.

Cette égalité est absolument évidente chez d'Annunzio et en particulier dans son théâtre où pour l'essentiel surhommes, surfemmes, anti-héros, anti-héroïnes font jeu égal tant au niveau de la dramaturgie qu'à celui du contenu qui nous intéresse ici.

Mieux, on remarque de nombreux cas où c'est l'héroïne qui par son énergie et sa personnalité l'emporte largement sur le ou les héros masculins, faibles ou moins forts. La Comnena (1899, *La Gloire*) "fait" puis "défait" politiquement "son dictateur" Ruggero Flamma dont la puissance est totalement subordonnée à celle de cette "anti-superfemmina", véritable démonsse incubée. Elle est ici pleinement victorieuse tandis que lui sera contraint au

suicide. Le père et le frère de Gigliola sont de véritables loques; elle est le vrai chef de famille; mais dans le camp adverse c'est aussi une femme, Angizia, d'une énergie farouche qui mène le jeu. Angizia Fura, la "maia femmina", vraie harpie, assassin de la mère, est le seul vrai ennemi de Gigliola. Berirando est mené totalement par Angizia qui fait de lui ce qu'elle veut. Fedra règne en maîtresse sur le cœur et les actes de Thésée; sur le cœur de l'Aède; et lorsque le pauvre Hippolyte se refuse, il le paie de sa vie. Basiliola mène le jeu et règne sur Sergio autant que sur Marco Gratico, les deux frères, par sa luxure, son charme, son intelligence politique. Il faudra toute l'énergie de Marco (devenu fratricide à cause d'elle) pour se libérer. Il y a certes des femmes "victimes" (les Victoires mutilées) mais en définitive le nombre des héros faibles et vaincus est inférieur nettement à celui des femmes victimes (souvent volontaires). Il y a surtout un grand nombre de pièces où l'héroïne fait jeu égal avec le héros: Francesca-Paolo, Mila-Aligi, Marco-Basiliola.

Une seule situation pourrait passer, dans le roman comme dans le théâtre dannunziens, pour "misogyne". Il s'agit de l'idée que le héros, pour devenir un vrai surhomme, doit savoir se libérer de la femme quelle qu'elle soit, "femme" considérée comme luxure et amollissement, inaction, anti-héroïsme. Il faut se garder toutefois de généraliser hâtivement.

Au théâtre nous trouvons cette situation dans *La Nef* (Marco-Basiliola) et *Plus que l'amour* (Corrado-Maria).

C'est une situation que l'on trouve parfois "à l'envers": c'est la femme qui se libère d'un homme ou de la société des hommes: la Gradeniga, Fedra, la Commena; il s'agirait donc plus a priori d'un conflit de théâtre, de situation, que d'une constante de la pensée dannunzienne.

En ce qui concerne toutefois l'autoréalisation du héros par l'élimination de la "femme", il nous semble qu'il faille examiner chaque cas séparément; dans *La Nef* il s'agit d'un conflit entre héros d'une dimension considérable: plus que Marco sur Basiliola ou un clan sur l'autre, c'est le christianisme et une certaine idée de la civilisation vénitienne future (impériale, latine et chrétienne et non grecque, païenne) qui l'emportent. Néanmoins il faut reconnaître que la femme représente ici fort brillamment le vice, la luxure, le goût du faste et le paganisme voluptueux, le goût des richesses et du pouvoir pour lui-même auquel Marco saura in extremis échapper.

Dans *Plus que l'amour*, la situation est plus complexe et Corrado ne se "libère" de rien. Dès la première réplique c'est déjà "le" surhomme. Sa situation précaire d'assassin d'usurier rend impossible la poursuite de ses relations avec celle qui eût pu être son égale.

Il serait tentant de voir dans cet antagonisme (surhumanité du héros-amour féminin) un écho des thèses de Otto Weininger, l'auteur de *Sexe et caractère* publié à Vienne en 1903, mort par suicide peu après. Rien ne prouve que d'Annunzio ait lu cet ouvrage traduit en italien dès 1904 il est vrai.⁹

9 Voir sur ce point J.L. David: *Trieste entre le Danube et l'Arno*, Cahiers du CERCIC n° 1, Grenoble, 1984, et, en collaboration avec A. Cavaglion: *Weininger en Italie* in: AA.VV. Weininger, Ed. Österreichischer Bundesverlag, Vienne, 1977.

Artiste-créatrices.

De même que beaucoup de héros masculins, les héroïnes sont assez souvent artistes, sous une forme ou sous une autre. Basiliola et la Pisanelle sont de remarquables danseuses, ce qui nous vaut l'intégration de splendides épisodes dansés, tout à fait en situation et, de ce fait, l'entrée d'un art de plus dans le cadre d'une dramaturgie "totale" wagnérienne, au sein du drame dannunzien. Avec l'immense difficulté de réalisation qu'impose la nécessité de trouver une interprète à la fois tragédienne et danseuse... Maria Vesta est bonne pianiste beethovénienne. Francesca chante Calen di Maggio. Mais outre leurs qualités d'artistes, les femmes ont aussi le pouvoir d'inspirer les hommes, de faire naître des artistes. La Gioconda, "mala femmina", est l'inspiratrice du sculpteur Lucio sans laquelle il ne saurait vivre ni créer. Fedra inspire et, mieux, fait naître par sa seule existence, symboliquement certes, un grand aède en la personne d'un simple aurige, par la seule grâce de cet amour impossible. L'amour de Mila rend Aligi sculpteur, cet ange de bois qu'il sculpte prenant une importance capitale dans l'économie de la pièce. Comme le bâton de pèlerin de *Tannhauser*, il doit refléurir pour exprimer le rachat, la rédemption des pécheurs.

Les femmes et la politique. Les Surfemmes.

Ces héroïnes "conductrices de peuple" sont finalement vaincues mais en cela leur trajectoire ne diffère en rien de celle des héros masculins. La dimension dramaturgique de ces personnages féminins est telle qu'ils méritent d'être mentionnés une nouvelle fois: la Commena a régné sur Rome "par procuration", Flamma étant de bout en bout manipulé par elle. Basiliola, chef de clan (la parte Greca) dressé contre celui de Marco (parte Gratica) arrive à séduire ce dernier, puis son frère, parvient à quelques pas de la réussite absolue de son rêve: conquérir avec Marco un empire et régner avec lui. On sent que la prochaine étape de ce beau programme pourrait bien être l'élimination ultérieure de ce dernier. Fedra, de même, offre presque le même "plan" à Hippolyte qui s'en moque: il s'agit là d'une dimension nouvelle ajoutée à ce personnage, bien dans la logique dannunzienne de cette personnalité dominatrice. Mais l'amour de Fedra est sincère, comme son désir, et ses intentions brutales sont nobles sinon divines: s'immortaliser avec son amant.

Dernier palier de cette quête de liberté totale: l'héroïne dannunzienne à la surhumanité. Nous avons vu en quoi Francesca, Gigliola, Fedra peuvent prétendre au titre de "surfemme"; en quoi Basiliola représente l'archétype de "l'antisurfemme". Il faut souligner que cette accession de la femme à cet avenir de l'humain qu'est le surhumain semble parachever en quelque sorte ce que la pensée nietzschéenne pouvait avoir d'incomplet. Nietzsche ne dit pas grand chose sur l'avenir et la place des femmes dans sa société, dans sa conception surhumaine de la vie, dans cette tension perpétuelle vers le plus humain. Il ne parle que peu, dans sa misogynie assez simpliste, de la compagne du surhomme. Pour d'Annunzio, on le voit, la femme est impliquée au même titre que l'homme dans cette perspective héroïque, tragique et dionysiaque, dans cette conception du monde. Les années de Fiume parachèveront cette médiation en la rendant évidemment plus

concrète. Et la Constitution de Fiume¹⁰ entérine de manière claire la place d'égalité de la femme avec l'homme dans la cité, place que le théâtre avait déjà largement prévue.

De la femme préraphaélite des *Songes*, créature de vitrail et de rêve, à la surfemme impérieuse, du personnage littéraire préexistant (Phèdre, Francesca), à la jeune fille "contemporaine", maîtresse de sa destinée (Maria Vesta, Aude du *Chèvrefeuille*), d'Annunzio nous présente dans son théâtre une longue galerie de portraits féminins qui en est l'un des intérêts les plus puissants. Ces figures féminines assurent toujours l'essentiel de la beauté scénique, dramaturgique, par leur présence vocale, lyrique, par la splendeur de leur rôle, l'intensité de leur passion, la richesse, la puissance de leur personnalité. Dès les premières esquisses, les héroïnes ont une épaisseur tragique et existentielle typiquement dannunzienne, (La Demente), même si leur présentation esthétique, au fil du mûrissement de la pensée de l'auteur, se fait plus vraie, plus humaine. Et, même si toujours la femme a été pour d'Annunzio plus qu'un simple ornement scénique, nous avons vu qu'il avait confié à certaines de ses héroïnes quelques-unes de ses idées les plus chères. Par-delà certains préjugés aussi anciens que tenaces, il conviendrait de relire aujourd'hui ce théâtre encore très actuel et tout à fait jouable en dépit de quelques longueurs. On s'apercevrait, en proposant de nos jours au public un drame dannunzien, que l'on avait longtemps négligé non pas une conception poussiéreuse et décadente de la Beauté selon les critères des années 1900 mais une conception du monde neuve et belle, où la liberté de vivre, de jouir, de créer dans la joie, loin des contraintes, des idéologies, des valeurs vraies ou fausses, n'a d'égale que la fervente rigueur dans l'expression de nos passions les plus intenses, c'est-à-dire les plus réelles.

Richard DEDOMINICI
Université d'Avignon

10 Voir in *L'Urna inesausta*, Milano, Mondadori, dans les *Œuvres Complètes* de d'Annunzio. Les hommes et les femmes, dans cette Constitution datant de 1920, sont tous et toutes électeurs et éligibles pour toutes les charges dès l'âge de 20 ans, ce qui n'est pas le cas de nos jours. (*Carta della Reggenza Italiana del Carnaro*).

FILUMENA MARTURANO OU L'ART D'UNE CERTAINE FORME DE MELODRAME NAPOLITAIN

Une femme, qui vit depuis de longues années avec un homme aisé, lasse du peu d'égards qu'il lui prodigue, profite de l'habile mise en scène de sa mort imminente pour se faire épouser. Aussitôt le mariage célébré, elle dévoile la vérité et déclenche une violente réaction de rejet de la part de son homme. Tel est, en gros, le résumé des événements qui constituent le prologue de *Filumena Marturano*, une pièce écrite en dialecte napolitain, en 1946, par le dramaturge Eduardo De Filippo¹. Le comportement poignant de cette femme, tout au long de la pièce, esquisse un portrait humain original, appelant plusieurs remarques critiques, notamment sur les rapports entre homme et femme dans un contexte culturel où l'appartenance du protagoniste féminin aux couches sociales populaires joue un rôle capital.

Nous allons retracer, dans le but de définir les traits spécifiques de l'attitude du personnage principal, les tournants de l'histoire, qui constituent de véritables phases de combat entre les psychologies de la femme, Filumena Marturano, et de Domenico Soriano, l'homme qu'elle a épousé par la ruse. Filumena, une femme mûre de quarante-cinq ans, a eu une vie rude. Ayant fui la misère et la promiscuité de son foyer quand elle était très jeune, elle a été prostituée dans une maison close. Là elle a connu Domenico Soriano, qui a été d'abord son client et ensuite son amant. Etant devenue une compagne effacée et discrète, veillant, entre autres, à la bonne marche de l'activité économique de son homme, pendant ses nombreuses absences, elle n'a jamais eu droit à la moindre reconnaissance de son rôle ni à la fin des infidélités répétées de son compagnon. Mais le recours à un stratagème pour obtenir la célébration du mariage n'a pas été motivé par un désir de vengeance. Sa tentative d'atteindre un statut social ainsi qu'un pouvoir bien définis, explique-t-elle durant un face-à-face dramatique, a été dictée par la nécessité de faire reconnaître légalement ses trois fils², devenus désormais des hommes, sur lesquels elle a veillé avec la plus grande discrétion, pourvoyant à leurs besoins grâce à l'argent qu'elle soutirait habilement à son homme. Elle a supporté toutes sortes d'humiliations dans le but de pouvoir les élever. Bien qu'elle ait décidé de se prostituer pour connaître une vie matérielle moins dure, elle ne s'était pas pliée,

1 Sur l'ensemble de la production de textes de théâtre (*Cantata dei giorni pari*, 1 vol., et *Cantata dei giorni dispari*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1973) de cet auteur (1900 - 1984), décrivant les aspects à la fois comiques et tragiques de la vie à Naples, cf. F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975; A. Barsotti, *Introduzione a Eduardo*, Bari, Laterza, 1992. Voir aussi: E. Esposito, "Per un'interpretazione della dimensione regionale nel teatro di Eduardo De Filippo", in L. Quartermaine (a cura di), *La cultura regionale nella letteratura italiana*, Exeter, University of Exeter Press, 1989, pp.77-84; "La Naples universelle du théâtre d'Eduardo De Filippo", in *Théâtres du Monde*, 1992, 2, pp.59-66; "L'art de la Comédie" d'Eduardo De Filippo", in *Théâtres du Monde*, 1993, 3, pp.149-157. Nous avons procédé à une traduction française de quelques morceaux de texte marquants, tirés de E. De Filippo, *Filumena Marturano*, Torino, Einaudi, 1982.

2 E. De Filippo, *Filumena cit.*, p.14: "(Filumena, humiliée de ne pas être comprise, méprisante) Mais tais-toi ! Est-il possible que vous autres, les hommes, ne compreniez jamais rien?... Il ne s'agit pas d'argent, Dummi ! Tu peux garder ton argent pour toi. Ce que je veux de toi est d'un tout autre genre et je l'obtiendrais Car j'ai trois fils, Dummi ! " "Dummi" est une forme abrégée, en napolitain, du prénom Domenico.

pour autant, à certaines règles de sa nouvelle condition; d'où le refus d'avorter³. C'est en évoquant les circonstances de ce choix qu'elle prononce une phrase-clé, entendue d'une voix inconnue, au moment où elle s'était adressée à un portrait de la Vierge, dans la rue, pour être conseillée: "les enfants sont les enfants"⁴, une phrase signifiant, dans sa formulation abrupte, que les enfants comptent en tant que tels et qu'ils ne demandent qu'à être aimés, par un élan d'amour qui ignore les favoritismes, par leurs parents. Ils comptent et doivent compter, d'après Filumena, au-delà des conventions, des normes de comportement et des lois écrites. C'est le sang, à travers ses propos, qui revendique sa raison d'être et sa force, supérieure à toute autre. S'entendant dire que son mariage pourra être annulé à cause du vice de forme constitué par la ruse, cette femme affirme haut et fort qu'elle n'a fait que suivre sa propre loi: celle, notamment, "qui inspire le sourire et non pas celle qui fait pleurer"⁵. Ne s'attendant plus à la compréhension ni à la compassion du monde, elle a bâti sa propre loi, faite également de subterfuges et de calculs, pour se défendre et se donner, en particulier, les moyens matériels permettant une vie décente à ses enfants. Face à un monde hostile, qui l'a poussée à porter atteinte, dans sa jeunesse, à sa dignité de femme, elle s'est forgé une sorte de carapace pour masquer ses sentiments. Elle a donc tout enduré de son homme, sans rien demander, car elle savait qu'elle ne pourrait rien obtenir de lui ni des lois faites par des hommes comme lui. Si ses propos amers dévoilent une conception pessimiste de la vie et des relations sentimentales, ils n'en montrent pas moins la grande cohérence d'une démarche qui consiste à défendre la vie de ses enfants.

Cependant, la longue explication que Filumena donne de son acte de même que l'annonce, faite en présence des intéressés, de sa triple maternité⁶, ne mettent pas fin aux rebondissements dramatiques de cette histoire. Car dans un ultime tête-à-tête, précédant son départ définitif de la maison, Filumena apprend à son mari qu'il est le père de l'un de ses enfants⁷, sans lui communiquer pour autant son identité. Dès lors la position de Domenico

3 Ibidem, p.17: "(Filumena)....J'avais déjà quitté ma maison depuis six mois (*Faisant allusion à sa première sensation de maternité*) C'était la première fois! Que faire? A qui le dire? Les propos de mes copines me revenaient à l'esprit: "Il n'y a pas de temps à perdre! Tu mettras fin à tous tes soucis! Je connais quelqu'un de très bien...." Les conseils des autres prostituées prônaient tous l'avortement.

4 Ibidem, p.17.

5 Ibidem, p.46.

6 Ibidem, p.46.

7 Ibidem, pp.49-50: "(Filumena) L'un de ces trois hommes est ton fils! (*Domenico, n'osant pas crier, d'un ton grave*) Tais-toi! (*Filumena*) J'aurais pu te dire qu'ils étaient tes fils tous les trois, et tu l'aurais cru....Car j'aurais su te le faire croire! Mais cela n'aurait pas été la vérité. J'aurais pu te le dire plus tôt? Mais tu aurais méprisé les deux autres....Or, je voulais qu'ils soient à égalité, sans favoritisme. (*Domenico*) Ce n'est pas vrai! (*Filumena*) C'est vrai, Dummi', c'est vrai! Tu ne t'en souviens pas. Tu partais, à Londres, à Paris, pour des courses de chevaux, pour des femmes....Ce fut un soir, un des nombreux soirs où, à la veille de ton départ, tu m'offrais un billet de cent lires....Ce soir-là tu m'as dit: "Filume", faisons semblant de nous aimer", et tu as éteint la lumière. Moi, je t'ai vraiment aimé ce soir-là. Toi, pas, tu avais fait semblant....Et quand tu as allumé à nouveau, tu m'as donné ton billet de cent lires, comme d'habitude. J'y ai marqué dessus la date et le jour: tu sais que je m'y connais en chiffres....Tu es parti, ensuite, et je t'ai attendu telle une sainte!....Mais tu as oublié quand cela s'est passé....Et je ne t'ai rien dit....Je t'ai dit que ma vie avait toujours été la même. Car j'ai été de nouveau la même avec toi quand je me suis aperçue que tu n'avais rien compris. (*Domenico, d'un ton péremptoire, qui masque l'excitation dont il n'est pas encore conscient*) Qui est-ce? (*Filumena, d'un ton décidé*) Ah non, je ne te dirai pas cela. Il faut

devient très difficile, bien que la loi soit de son côté et qu'il parvienne à faire annuler rapidement le mariage. Dix mois après, au cours du troisième acte, il aborde le sujet de sa paternité avec celle qu'il a enfin demandée en mariage, quelques instants avant que la cérémonie commence. Il la supplie, tout en affirmant que sa vie est devenue désormais un enfer, de lui révéler l'identité de son fils⁸. Mais Filumena lui fait comprendre que, s'il la connaissait, il finirait par accorder à celui qui vient de son sang une affection et des faveurs particulières, provoquant ainsi des sentiments de jalousie chez les autres et la fin de la bonne entente entre trois jeunes hommes à la personnalité bien affirmée. C'est alors, au nom de l'amour qu'elle porte à ses enfants et de l'harmonie qu'elle souhaite maintenir dans sa famille, qu'elle obtient de Domenico la promesse de ne plus jamais lui demander l'identité de son fils. Ses enfants à elle deviennent également ceux de Domenico, qui désormais s'adresse à eux en homme découvrant la joie d'être père.

Filumena Marturano est l'histoire d'une femme napolitaine qui ne baisse jamais les bras. Elle fait face aux difficultés en respectant une philosophie de la vie qui est bien à elle et qu'on ne peut saisir sans se pencher sur la réalité historique du milieu social d'où elle est issue. Car elle a vécu, jusqu'à la fin de l'adolescence, dans un "basso", c'est-à-dire un taudis donnant sur la rue, dans un des quartiers les plus démunis de la ville de Naples. Elle ne saurait pas dire combien de personnes y habitaient, mais elle sait qu'elles étaient beaucoup trop nombreuses, qu'il n'y avait pas d'amour et que le manque d'air y était insupportable, notamment la nuit, quand on fermait la porte d'entrée⁹. Elle ne cherche pas à justifier son choix de la prostitution, mais elle en décrit sobrement les causes immédiates, pour que ceux qui l'écoutent, dont un avocat qui est venu contester la légitimité de son mariage, connaissent à fond son passé.

Ayant quitté sa famille natale, qui lui a dénié tout amour car elle n'avait même pas le temps de le lui prodiguer, Filumena a vécu sa condition de prostituée, puis de concubine, sans jamais s'apitoyer sur son sort de femme ne recevant pas de signes d'amour. D'où l'absence de larmes sur son visage, depuis de longues années¹⁰, même dans les moments où elles auraient pu constituer une délivrance. En s'adressant à ses enfants, au bout de tant d'années de présence silencieuse, pour leur faire savoir qu'elle est leur mère, elle brise un enchaînement de circonstances qui avaient conditionné son existence. Le récit qu'elle fait de son passé, au cours du deuxième acte, et le soulagement qui l'accompagne, montrent une

qu'ils soient tous les trois à égalité.... (*Domenico, après un instant d'hésitation, comme s'il obéissait à une impulsion*) Ce n'est pas vrai.... Cela ne peut être vrai Car tu me l'aurais dit à cette époque-là, pour me lier à toi, pour me maintenir sous ta coupe. Ta seule arme aurait pu être un fils....et toi, Filumena Marturano, tu t'en serais servie immédiatement. (*Filumena*) Tu me l'aurais fait tuer....C'est ce que tu aurais fait à cette époque-là....Ainsi que maintenant! Tu n'as pas changé! Tu me l'aurais fait tuer non pas une, mais cent fois! J'ai eu peur de te le dire! Ce n'est que grâce à moi que ton fils est vivant!"

8 *Ibidem*, p.61.

9 *Ibidem*, p.47: "(*Filumena*)....Je ne sais pas ce que ma famille est devenue. Je ne veux pas le savoir. Je ne m'en souviens pas!....Il y avait toujours des visages fermés, on était toujours les uns contre les autres....Nous nous couchions sans nous dire bonsoir et nous réveillions sans nous dire bonjour. C'est mon père qui, un jour, m'a parlé gentiment....et je suis encore toute secouée quand j'y pense. J'avais treize ans. "Tu es en train de grandir - il m'a dit -, et il n'y a pas assez à manger pour toi ici, le sais-tu?"

10 *Ibidem*, p.12.

joie toute nouvelle, une sorte de réapprentissage du bonheur. Car ce qu'elle a vécu jusque là n'a été qu'une suite de négations: de l'amour à l'intérieur de sa famille d'origine, de vraies relations sentimentales avec les hommes, d'un respect mutuel dans sa liaison avec Domenico, de la possibilité de donner de la tendresse à ses enfants. Alors qu'elle était contrainte, auparavant, d'être la spectatrice du bonheur des autres, sans pouvoir revendiquer le moindre droit, son nouveau statut d'épouse la fait rentrer par la grande porte des personnes reconnues, c'est-à-dire de celles et de ceux qui font partie d'une hiérarchie de rôles bien définie et qui bénéficient des avantages matériels que cela comporte. Il n'est plus nécessaire, à présent, qu'elle se cache ni surtout qu'elle réprime ses sentiments.

Ce n'est pas un hasard si cette série de négations prend fin grâce à une déclaration de maternité. Dans la recherche constante d'un équilibre précaire entre ses sentiments et les lois du monde, Filumena s'est accrochée à la seule forme d'amour qu'elle ait pu entretenir sans rien avoir à attendre en retour. Humiliée en tant que femme et amante, elle a suivi avec discrétion les étapes de la vie de ses fils, en subvenant, entre autres, à tous leurs besoins matériels¹¹. Or, l'amour qu'elle éprouve pour eux dépasse le simple lien de la chair et du sang, mais il se double d'un acte de volonté accompli dans des conditions difficiles. Il s'agit, en effet, de trois enfants qu'elle a eus d'hommes qui étaient ses clients dans la maison close. L'identité de ces derniers, y compris le cas de Domenico, n'avait pas d'importance et continue de ne pas en avoir à ses yeux¹². La conception et la naissance de ses fils n'ayant été, en définitive, que son affaire, elle revendique sa maternité comme un choix de donner la vie face à une volonté potentielle des trois pères de donner la mort, à la suite d'une grossesse qu'ils n'auraient pas souhaitée et qu'ils auraient jugée peu gratifiante.

L'affirmation à haute voix d'avoir été mère est alors une façon de compenser le manque d'amour dont elle a souffert si longtemps et un moyen de rétablir, justement par la parole, la vérité sur sa vie de femme. C'est ce rôle de mère, assumé sans fléchir pendant plus de vingt ans, qui scelle définitivement sa dignité et le rachat de son passé vis-à-vis de ceux qui l'entourent. Il faut bien préciser que les propos révélateurs de Filumena interviennent après qu'elle a accédé au rang d'épouse, au moment où elle est désormais en mesure de prétendre à la reconnaissance juridique de ses fils, avec toutes les conséquences matérielles prévisibles que peut justifier l'état confortable des finances de son mari.

La pièce *Filumena Marturano*, au-delà du destin individuel qu'elle retrace, est également un indice intéressant de la mentalité et du système de valeurs qui sont propres aux couches sociales napolitaines les plus humbles. Filumena est issue des quartiers misérables de Naples, où on vit, dans un type de structure économique très fermée, du commerce de produits de contrebande, de petits vols et de prostitution¹³. Si elle a fui la promiscuité et la tristesse de son foyer, elle en a hérité la culture, qui se résume en une lutte constante pour la survie, notamment individuelle. Comme les gens de son milieu d'origine, elle ne cesse de se défendre des agressions de l'extérieur. Cette défense n'est jamais

11 *Ibidem*, p.16.

12 *Ibidem*, p.14: "(Filumena, répétant machinalement) J'ai trois fils, Dummi! (Domenico, troublé) De qui sont-ils les fils? (Filumena, à qui la crainte de Domenico n'a pas échappé, répond froidement) D'hommes comme toi! (Domenico) Filume!...Filume!, tu joues avec le feu! Qu'est-ce que cela signifie "D'hommes comme toi"? (Filumena) Parce que vous êtes tous pareils".

13 Cf. P. A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975, p.53.

une mise en question des lois en place, car elle cherche même des arrangements avec ceux qui détiennent le pouvoir. La ruse pour obtenir le mariage prouve amplement ce genre d'approche.

Le microcosme du sous-prolétariat urbain napolitain, qui vit, de nos jours encore, en système de communauté plutôt que de société, reconnaît également un rôle tout particulier au matriarcat, comme l'historien britannique Percy A. Allum l'a souligné¹⁴. C'est ce rôle prépondérant de mère que Filumena joue tout au long de l'histoire et c'est grâce à sa condition de mère qu'elle devient, à la fin, l'épouse voulue de Domenico, exerçant de surcroît l'emprise d'un pouvoir multiforme sur lui. On peut constater, à cet égard, une situation stable, tant à la ville qu'à la campagne, auprès des couches sociales démunies de la région de Naples, la femme ayant souvent le dernier mot à dire dans ce qui touche à la vie de la famille et dans les rapports que celle-ci entretient avec l'extérieur¹⁵. A bien y voir, la femme énergique de cette pièce ne se conduit pas différemment des modèles de comportement relevés par des études socio-historiques. Elle ne se borne pas, en effet, à veiller à la survie de ses enfants, mais elle intervient pour favoriser leur insertion dans la société et finit également par modifier la nature de sa relation sentimentale.

Si nous insistons sur les données sociologiques de son comportement, c'est que nous y voyons la clé de lecture essentielle pour comprendre le cheminement de son système mental. En assumant son rôle de femme qui a donné la vie, Filumena a recours, dans ses propos, au ton et aux arguments qui sont propres aux gens de son milieu ainsi qu'à la composante populaire du public qui est susceptible d'assister à cette pièce. Ses lois à elle, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, se résument dans la sacralité des sentiments d'amour et surtout du lien mère-enfant. C'est de l'alchimie de tels sentiments, éprouvés et extériorisés avec une sorte de force primitive, qu'il est question. Le tout est régi par un code d'honneur qui est en définitive une façon de concevoir l'existence, au nom d'une hiérarchie des sentiments qu'on ne saurait bouleverser, sous peine de trahir l'univers culturel dont on est issu.

Or, cette relation entre un personnage de théâtre et un système culturel populaire donné emprunte ici certains aspects qui sont propres à la "sceneggiata" napolitaine, qui a eu ses moments de gloire durant la première moitié de ce siècle¹⁶. Ce sont les histoires et les passions des petites gens des quartiers pauvres de Naples, confiées à une mise en scène qui associe récitation et partition chantée, qu'on retrouve dans ce genre théâtral hybride, s'inspirant à la fois du vaudeville, des drames de jalousie et du spectacle de variété. Le personnage principal est souvent quelqu'un qui vit dans un contexte matériel précaire, voire marginal, et qui a commis des fautes, sanctionnées parfois par la justice: un petit criminel embrigadé dans la "camorra", qui sort de prison, ou une prostituée repentie, pour ne citer que quelques exemples. Au-delà des conflits ponctuels qui sont décrits, tout se joue autour de l'attente d'une scène-mère, au cours de laquelle les passions et les souffrances atteignent le stade où elles éclatent, bouleversant les rapports de force et modifiant de façon radicale la vie du protagoniste. Le canevas de ces représentations étant stable, dans la mesure où il est

14 *Ibidem*, pp.75-76.

15 Sur la famille napolitaine cf. A. Parsons, *Belief, Magic and Anomie, Essays in Psychosocial Anthropology*, New York, The Free Press, 1969, en particulier pp. 15-31, 67-120, 212-236

16 Cf. V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992, pp.769-770.

fondé sur un éventail de thèmes bien précis (l'infidélité sentimentale, l'attachement à la mère, etc.), l'écart se fait au niveau de la richesse des dialogues, caractérisant tel ou tel profil psychologique.

Que l'on considère, par exemple, la scène capitale de *'E ppentite (= Les Repenties)* 17, une "sceneggiata" écrite en 1926 par Gaspare Di Majo. Une pauvre demi-mondaine, en captivité dans une maison abritant d'anciennes prostituées, supplie la religieuse qui surveille l'entrée de ce type particulier de prison, de la laisser partir, afin qu'elle puisse mettre fin aux souffrances de sa fille, âgée de sept ans et maltraitée par ceux qui en assurent la garde. La nonne refuse d'abord, tout en étant consciente d'être animée par des sentiments de haine envers les femmes qu'elle garde, auxquelles elle reproche d'être bien vivantes, malgré leur passé de débauche, alors que la fille qu'elle a eue, avant d'entrer en religion, est morte en bas âge, sans avoir commis la moindre faute. La femme prisonnière renouvelle sa supplique et, levant les yeux au ciel, implore l'intervention de la petite fille morte sur le cœur de sa mère. Emue par cette démarche, la religieuse retrouve la générosité de son instinct de mère et ouvre la porte de la prison 18.

La scène-mère que nous venons d'évoquer fait intervenir une sorte d'artillerie lourde des sentiments d'amour maternel et se déroule selon les termes d'une amplification rhétorique 19 du thème de la pureté de cet amour on ne pourrait plus prévisible. On est ici en plein mélodrame, avec des excès de ton tels que le public populaire les aime. Certes, on peut parler de mélodrame pour *Filumena Marturano* aussi, notamment pour sa façon de faire appel de manière si appuyée à la fibre maternelle et de fournir une amplification rhétorique importante des termes de la confrontation entre Filumena et Domenico, sur une scène où il y a souvent du monde qui participe de manière plus ou moins directe aux événements, comme les trois fils mais également les inmanquables témoins de la vie communautaire napolitaine (la vieille confidente de Filumena, d'un côté, et l'homme de peine et factotum de Domenico, de l'autre).

Cependant, cette même amplification d'un thème unique est au service de la reconstruction toute en nuances de la psychologie du protagoniste féminin. On comprend pleinement, à la fin du deuxième acte, les raisons de la ruse qui a fait tant souffrir Domenico et on peut constater, au fur et à mesure que les arguments de Filumena sont développés, combien cela est l'aboutissement de la longue marche qu'elle a effectuée dans la vie. Une longue marche dont le sens est résumé par les propos de Domenico, dans la dernière réplique de la pièce (il la serre tendrement dans ses bras, pendant qu'elle pleure pour la première fois depuis qu'elle est avec lui):

"Ce n'est rien... ce n'est rien. Tu as couru... Tu as couru.... tu as eu peur... tu es tombée... tu t'es relevée... tu as grimpé... Tu as réfléchi, et cela

17 *Ibidem*, pp.771-772.

18 *Ibidem*, p.771: (*Maria, demi-mondaine, levant les yeux au ciel, s'adresse à l'âme de la petite Gemma*) "*Maria: Gemmete', Gemmete', âme bénie....Tu nous vois et nous entends....Gemmete', ma petite fille est seule et appelle sa maman, qui ne peut pas aller à son secours, parce que ta maman ne veut pas....Gemmete', créature de lumière et de sainteté....Parle-lui, toi....(elle se met à genoux)*".

19 Cf. B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, pp. 41-42.

fatigue... Maintenant tu n'as plus à courir ni à réfléchir... Repose-toi ! (*Il se dirige vers la table pour boire une autre gorgée de vin*) Les enfants sont les enfants... Ils sont tous égaux... Tu as raison, Filumena, c'est toi qui as raison!... (*Il avale d'un trait son vin, pendant que le rideau tombe*)²⁰

Filumena Marturano est assurément une sorte de mélodrame qui n'a rien de bien prévisible. Les jeux sont bien loin d'être faits d'avance et le public, quel que soit son niveau culturel, mûrit au fur et à mesure que les événements se succèdent, tout comme Domenico, qui a acquis, à la fin, une nouvelle approche de la vie.

En puisant dans la réalité amère du contexte social de Naples, cette pièce maintient l'esprit du public en état d'alerte permanente et donne à réfléchir, notamment sur les problèmes de la vie de couple, le cas de la maternité dévoilée tardivement découlant en droite ligne d'une situation de liaison sentimentale fort déséquilibrée.

C'est finalement l'histoire d'une tentative de sauvetage réussie qu'on nous raconte, avec une présence récurrente de l'image de la maternité qui sauve: de la mort-avortement, d'abord, et de la routine d'une relation sans amour, ensuite. On se doit d'être reconnaissant à Eduardo De Filippo pour avoir dit cela en reproduisant un climat culturel très particulier et en nous livrant des dialogues qui ont la force d'un jeu théâtral respectueux à la fois des règles d'un certain type de mélodrame et de la réalité de la vie.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

20 *Filumena cit.*, p.67.

FEMME ALLEGORIQUE ET RELIGION DANS LA BATAILLE DE JOSE LUNA DE LEOPOLDO MARECHAL

Dans nos articles précédents, nous avons déjà eu l'occasion de montrer que les figures féminines du théâtre de Leopoldo Marechal tendaient à l'allégorie.¹ Pour compléter notre propos, nous nous attacherons cette fois à l'étude de *La Bataille de José Luna* (1969)². Abondamment citée et commentée par le narrateur de *Mégaphone, ou la guerre*, cette " saynète religieuse " est centrée - comme le roman, d'ailleurs - autour de l'énigmatique " Fiancée Oubliée " ³. Sa date tardive de publication⁴ ainsi que l'importance qui lui est accordée dans un roman que l'on peut considérer comme le testament spirituel de Marechal lui confèrent un intérêt particulier en tant que couronnement d'un thème (" Vénus " terrestre " et Vénus " céleste "), mais aussi d'un procédé littéraire (l'allégorie).⁵

ANALYSE DE LA PIÈCE.

La pièce se compose d'un prologue, de cinq tableaux et d'un épilogue.

Dans le prologue, on assiste alternativement aux délibérations des anges et à celles des démons. Les premiers envoient sur terre l'ange Cantabel - qui s'appellera Cantabelli - ; les seconds, le démon Nébiros - qui s'appellera Nebirowsky. Ces deux personnages, chargés de missions exactement opposées, devront donc s'affronter à Buenos Aires, dans le quartier de Villa Crespo : le premier essaiera de sauver, le second de perdre, les hommes au moyen d'une même femme nommée Lucia Febrero.

Dans le premier tableau, José Luna, ancien champion de boxe, sa femme et les hommes de sa secte sont réunis. Leur problème est de savoir comment " inoculer " l'Evangile aux gens et s'opposer aux entreprises du groupe rival. (p. 90).

Celui-ci entre en scène dans le second tableau. Commandé par Fabricio, il nourrit des intentions hostiles au patron Lombardi et projette de faire la révolution. Nebirowsky s'y

1 Jean-François Podeur : " Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal ", " Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone ", " Don Juan, de Leopoldo Marechal. Du mythe à l'allégorie du salut " in *Théâtres du monde*. Université d'Avignon, n°1 (1991), 2 (1992), 3 (1993), pp. 137-144, 129-138, 123-138 respectivement.

2 *Raíces*, año II, n°7, mayo 1969.- pp.88-91. (Buenos Aires). Edition complète : *La batalla de José Luna* in : Leopoldo Marechal : *El espía y otros relatos*. Buenos Aires, Jorge Kiek, 1975.- pp.85-163. Nous renverrons aux pages de cette édition au cours de cet article.

3 L'expression *sainete a lo divino* est employée dans : Leopoldo Marechal : *Megafón, o la guerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.- p.94.

4 L'écrivain mourut en 1970, alors que son roman était sous presse.

5 Ces termes, employés par un personnage du roman de Marechal *Adán Buenosayres* (Buenos Aires, Sudamericana, 1970.- p.278) renvoient à l'un des mythes sur l'amour du *Banquet* de Platon (203.c).

introduit - comme Cantabelli dans la secte de José Luna - et y prêche la haine (p. 111), puis, devant le peu d'intérêt qu'il suscite, a recours à l'amour. Il leur présente sa " fille " - ou tout au moins sa protégée Lucía Febrero, " Fiancée Oubliée " qui attend toujours de pouvoir célébrer ses noces avec celui qui l'a abandonnée.

Le troisième tableau s'ouvre sur les préparatifs d'un affrontement entre deux chefs de bande typiques de Buenos Aires, Di Fiore et Reynoso. Mais bientôt surgit parmi les badauds Nebirowsky, accompagné de Lucía. Comme lors de sa première apparition, cette étrange créature fascine les hommes qui la contemplent.

Dans le quatrième tableau, Filomena exprime ses craintes et ses plaintes à Cantabelli et à Nebirowsky : José Luna, ensorcelé par Lucía Febrero, ne risque-t-il pas de perdre le bénéfice d'une vie évangélique qui le conduisait droit au paradis ? Les scènes suivantes nous montrent successivement José Luna, Fabricio et Reynoso confrontés, chacun à sa façon, à cette " Fiancée Oubliée ", puis en proie à la rivalité amoureuse.

Le cinquième tableau amplifie cette rivalité en la transportant dans la cour de l'immeuble, sous les yeux des voisins. Les trois hommes en viennent aux mains. Survient Nebirowsky, qui, tel un camelot, fait l'article et présente Lucía Febrero au public. Intervenant à son tour, José Luna, aidé par Cantabelli, résout l'énigme de la " Fiancée Oubliée ".

La résolution proprement dite sera explicitée en un épilogue mystico-théologique, et Lucía Febrero mourra sur scène pour aller retrouver son divin " Fiancé ".

AMBIGUITE DE LUCIA FEBRERO.

Malgré un nom aussi lumineux que celui de Solveig, héroïne du roman *Adán Buenosayres*⁶, Lucía (Lucie) est loin d'être aussi radieuse et pure que celle-ci. Dès le prologue, on sait en effet qu'elle n'est qu'un piège : suscitée par les démons, elle doit causer la perte de l'âme humaine. Sa lumière devrait donc être celle du miroir aux alouettes, simple reflet de la lumière divine adorée par les anges :

ANGE n° 1 : (*Musique de chœurs lointains*) Anges du neuvième chœur, la Lumière vient d'en haut et nous parle !⁷

Bien entendu, José Luna déjouera ce piège, tout comme Don Juan et conformément à la philosophie amplement exposée ailleurs par Marechal : étant malgré tout le reflet de la Lumière divine, la belle Lucía est aussi faite pour élever jusqu'à l'amour de Dieu.⁸ Elle est donc une femme ambiguë, bénéfique et maléfique. C'est ainsi que lorsque José Luna se laisse fasciner après une brève résistance, il ne sait pas très bien lui-même si son impulsion est " céleste " (digne de l' " Homme Nouveau ") ou " terrestre " (propre au " Vieil Homme " de l'Evangile) (p. 126). La " Fiancée Oubliée " réunit donc en elle les deux " Vénus " (la

6 Solveig est la pure jeune fille dont Adán est épris et qu'il célèbre dans le livre VI de *Adán Buenosayres* en bon disciple du Dante de la *Vita Nuova*.

7 " ANGEL 1 : (*Suenan coros lejanos*). ¡Ángeles del noveno coro, la Luz llega de arriba y nos habla ! " " La Batalla..." - p.85.

8 Voir notre article sur *Don Juan*, cité en note 1.

terrestre et la céleste) d'une façon brutalement contrastée, à laquelle l'auteur ne nous avait pas accoutumé.

Lucia Febrero en tant que "Vénus terrestre"

À aucun moment, Solveig Amundsen (*Adan Buenosayres*), Inés (*Don Juan*) ne sont tournées en dérision comme Jova la prostituée (*Adan Buenosayres*), Graciana (*Les trois visages de Vénus*) ou Electra (*Mégaphone, ou la guerre*).⁹ C'est pourtant ce qui arrive parfois à Lucia Febrero dans la pièce que nous étudions.

Au prologue, elle surgit au milieu des rires démoniaques, lorsque le démon Nebiros précise qu'une femme est le meilleur moyen de contrecarrer les plans divins :

DEMON n° 2 : Quel moyen allez-vous employer ?

NEBIROS : Une femme, naturellement. (*Rires démoniaques*).¹⁰

La réponse est d'autant plus sarcastique qu'il est possible de voir dans l'adverbe "naturellement" un double sens : "évidemment", mais aussi "conformément à la nature" (la nature étant ici opposée à l'esprit).

Dans cette même optique, Lucia Febrero est placée sous l'emprise de Nebirowsky, dans un quartier populaire de Buenos Aires, de façon à ne pas échapper totalement aux réalités de la vie quotidienne. C'est ce milieu dans lequel elle vit qui la différencie le plus de Solveig ou d'Inés :

" NEBIROS : Elle vit ou meurt près de chez le matelassier andalou." ¹¹

Il convient ici d'insister sur la structure de la pièce, assez différente de celle de *Don Juan* ou de celle de *Les trois visages de Vénus*. Alors que celles-ci centrent toute leur intrigue autour de l'amour entre homme et femme, *La Bataille de José Luna*, au contraire, accorde une grande importance à la peinture de plusieurs tableaux de mœurs : José Luna et sa secte (tableau 1), Fabricio et sa bande (tableau 2), Reynoso, Di Fiore et le monde des voyous (tableau 3). Il s'agit bien ici d'une énumération, qui confère à cette pièce une "structure spatiale", c'est-à-dire une tendance à la description d'un monde et à la dispersion, avant la concentration dramatique du dénouement.¹² En l'occurrence, le "monde" visé est l'immeuble populaire dans lequel vivent tous les personnages, ce qui confirme bien la fonction de l'espace dans la pièce : loin d'être simplement un cadre, l'ensemble de cet immeuble - avec ses habitants - est un élément de l'intrigue, voire un personnage collectif qui, charmé, puis converti, joue par moments le rôle d'un chœur.

Humble et quotidienne, la vie de ce petit monde est en outre représentée avec un humour et une verve qui semblent réduire le "drame" potentiel aux dimensions d'une

9 Voir nos articles cités en note 1.

10 " DEMONIO 2 : ¿ Qué recurso empleara usted ?

NEBIROS : Una mujer, naturalmente. (*Risas demoníacas*). *La Batalla...* - p.88.

11 " NEBIROS : Ella vive o muere junto a la colchonería del andaluz." *ibid.*, p.88.

12 Sur le drame " spatial ", qui relie des tableaux au détriment de l'action ou du personnage - ce qui n'est le cas ici qu'au début de la pièce -, voir : Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de La obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970, p. 492.

modeste "saynète" dont Lucía Febrero serait alors la captive. La "Fiancée Oubliée" n'est pas seulement "captive" au sens précédent (celui de la "fonctionnalité" de l'œuvre de fiction¹³), mais aussi, tout simplement, au sens propre. Nébiros, qui l'a tenue jalousement enfermée pour lui donner une aura de mystère et faire ainsi monter les enchères lors de son exhibition, est bel et bien un proxénète ou "trafiquant en mystères" (p. 124). Pour lui, en effet, elle est un animal savant ou un robot de l'amour vénal :

"NEBIROS : /.../ la Fiancée Oubliée résoudra personnellement les problèmes que ma clientèle distinguée voudra bien lui poser, dans les domaines érotique ou financier ou transcendantal /.../ " ¹⁴

"Terrestre", Lucía Febrero l'est aussi en tant que matérialisation des phantasmes érotiques de la plupart de ses soupirants. Fabricio voit en elle une "réponse" à ses "questions", Reynoso, un personnage de tango (p. 155).

Lucía Febrero en tant que "Vénus céleste"

Au cours de la curieuse mise à l'encan de la "Fiancée Oubliée", à la fin de la pièce, contrairement aux autres, José Luna ne prétendra pas être le "Fiancé" attendu. La situation échappera alors au démon Nébiros, et l'on verra surgir de la "Vénus terrestre" la "Vénus céleste" enfin libérée de sa captivité. Entre la "Fiancée Oubliée" et José Luna s'établit une relation analogue à celle que nous avons étudiée dans *Don Juan* entre Inés et Don Juan.¹⁵ Dans les deux cas, en effet, l'homme sait diriger l'appel ou la "question" de la femme vers le Divin "Fiancé" dont il n'est que le "messenger" ; dans les deux cas aussi, l'héroïne meurt d'amour pour rejoindre ce "Fiancé" ; dans les deux cas enfin, il est livré bataille aux démons, qui sont vaincus dans une atmosphère de miracle.

S'il faut rechercher l'originalité de *La Bataille de José Luna* par rapport à *Don Juan*, on la trouvera plutôt dans une nette accentuation de l'allégorie, qui transmet et explique le sens mystico-théologique de la pièce, au détriment sans doute des effets dramatiques. A cet égard, pour être démon, Nébiros n'en est pas moins théologien et, peut-être même, critique littéraire perspicace :

"NEBIROS : /.../ Messieurs, je proteste! José Luna chausse les bottines usées de la Théologie!" ¹⁶

Pourtant, à écouter le dialogue qui s'ensuit, dame Théologie, dame Allégorie - que nous prendrons la liberté d'adjoindre à la première - et José Luna, qui chausse leurs bottines, ne seront en aucune façon gênés dans leur progression par une quelconque claudication.

13 La "fonctionnalité" est l'"arbitraire du récit", ou encore "la détermination des causes par les effets" : ici, la "Fiancée" doit être captive pour permettre l'intrigue, le dénouement et la "leçon" finale. (Gérard Genette : "Vraisemblance et motivation" in : *Communications*, n°11, 1968.- p.18)

14 "NEBIROS : /.../ la Novia Olvidada resolverá personalmente las cuestiones que mi distinguida clientela se digne plantearle, ya en el orden amoroso, ya en el financiero, ya en el transcendental /.../ " *La Batalla...* p.153.

15 Voir notre article cité en note 1.

16 "NEBIROS : /.../ ¿ Señores, protesto ! ; José Luna está calzándose los botines rotos de la Teología! " *La Batalla...* p.158.

Emboîtons-leur le pas.

LUCIA FEBRERO EN TANT QU'ALLEGORIE.

Le caractère allégorique de Lucía Febrero est si net que même Fabricio s'en convainc après avoir assisté au dénouement :

"JOSE LUNA : /.../ Fabricio, comprenez-vous à présent?

FABRICIO : Maintenant oui. Elle a été une grande question, et vous y avez répondu.

JOSE LUNA : (*Insinuant*). Fabricio, et si cette question vivait en chacun de nous?

FABRICIO : C'est possible. Je vais y réfléchir : je veillerai mille nuits s'il le faut." ¹⁷

De fait, rien n'est plus édifiant que la mort de Lucía Febrero: elle est accomplissement d'un destin et sublimation réussie :

"JOSE LUNA : /.../ L'amour l'attendait là-haut, et elle n'a pas manqué le rendez-vous" ¹⁸

Pour en tirer les "leçons" que nous impose un texte très directif, nous conserverons bien entendu la distinction entre les deux femmes - ou "Vénus" - qui se dégageait de la structure dramatique de la pièce, à savoir : un nœud de l'action - qui répondra à l'appel de la captive de Nébiros (la matière)?- , une "reconnaissance" - pour reprendre le terme d'Aristote, si l'on admet que la " Fiancée Oubliée " avait en fait "oublié" son vrai " Fiancé" et qu'elle le *re-connaît* -, un dénouement qui confond mort et noces mystiques entre "Fiancés" célestes (l'âme). Outre la structure dramatique, d'ailleurs, les allusions plus ou moins voilées de l'auteur ne manquent pas. Ainsi, lorsque deux voisines s'interrogent sur la vraie nature de Lucía Febrero

"VOISINE n° 1 : (*Bienveillante*). Lucía Febrero n'est pas la Femme sans Tête.

VOISINE n° 2 : (*Médisante*). Mais elle est la Fiancée Oubliée!

VOISINE n° 1 : C'est différent." ¹⁹

c'est, à travers elles, la distinction entre matière (la "Femme sans Tête") et âme qui nous est suggérée. ²⁰

17 " JOSE LUNA : Fabricio, ¿ ya va entendiendo ?

FABRICIO : Ahora, sí. Ella fue una gran pregunta y usted la contesto.

JOSE LUNA (*Insinuante*). Fabricio, ¿ y si esa pregunta viviera en cada uno de nosotros?

FABRICIO : Puede ser. Voy a pensarlo : mil noches estaré despierto." p.161

18 " JOSE LUNA : /.../ El amor estaba en lo alto, y ella no faltó a la cita." p.163

19 " VECINA 1 : (*Benévola*). Lucía Febrero no es la Mujer sin Cabeza. VECINA 2 : (*Maldiciente*). ¿ Pero es la Novia Olvidada ! VECINA 1 : Eso es distinto." p.142.

20 En plus de sa signification assez claire par elle-même, la " Femme sans Tête " en possède une

L'allégorie de la matière.

Captive du monde terrestre, mais issue du monde céleste, Lucía Febrero est ambiguë, certes, mais n'en est pas devenue pour autant un vrai personnage féminin. Bien qu'il soit sous son charme, José Luna n'a pas du tout le sentiment de tromper ou d'abandonner son épouse légitime, tant les deux femmes sont différentes à ses yeux : Filomena, de nature corporelle - et ce, jusqu'à en être obèse -, Lucía Febrero, de nature "éthérique", comme si elle était le résultat d'une opération ésotérique assez compliquée (p. 153). N'étant pas de chair et de sang celle-ci reste très clairement un support de sens, ou allégorie (comme l'indique la définition qui lui est appliquée: "l'ombre d'un mystère") de la matière nue et sans secret. C'est d'ailleurs à ce titre que Cantabelli la ridiculiserait

"JOSE LUNA : (A Cantabelli, émerveillé). Qui est cette divine créature?

CANTABELLI : (*Souriant*). La Fiancée Oubliée. Un truc vieux comme le monde"²¹

en employant ce même terme de "truc" qui, employé dans *Adán Buenosayres*, définit la froide mécanique de la nature.²² Ainsi vidée de l'étincelle divine, la nature devient matière et piège dangereux pour l'âme. Cet aspect néfaste est souligné par Souto qui, se servant de sa connaissance de *l'Apocalypse*, compare Lucía Febrero à la femme cornue qui s'oppose au salut des humains (p. 131). Vision partielle - dira-t-on parce qu'elle n'est que celle d'un personnage. Aussi sera-t-il intéressant de relever cette fois que l'auteur lui-même, dans une indication scénique, l'assimile à une Gorgone (p. 124). Or, Les Gorgones sont à relier à deux archétypes à la fois : celui de l'ogresse, mais aussi celui du monstre dangereusement séduisant.²³

Cette allusion à la féminité maléfique ne fait que s'accroître lorsque l'un des prétendants de Lucía Febrero, Fabricio, voit en elle, non seulement une "réponse", mais encore un souvenir de sa mère (p. 135) : "Mère Terrible", dans ce cas, qui représente la passivité, le repos, la mort spirituelle, bref le piège de la matière que suggère le système

autre, hermétique : elle représente le résultat du premier œuvre de l'alchimie, après "décapitation" de l'élément féminin de la matière. Pour plus de détails et pour une évaluation globale de la vision "alchimique" du monde chez Marechal, voir : Héctor Fernando Colla : *Leopoldo Marechal : la restauration symbolique*. Thèse de troisième cycle, Paris III, 1985. Quant à l'expression de "Fiancée Oubliée", même si elle est synonyme de la précédente - avec laquelle elle partage le sème de "privation" - elle connote malgré tout les noces mystiques - tout en déplorant qu'elles n'aient pas eu lieu - et, par conséquent, prépare le dénouement.

21 "JOSE LUNA : (A CANTABELLI, maravillado). ¿Quién es esa divina criatura ?

CANTABELLI : (*Risueffo*). La Novia Olvidada. Un truco más viejo que andar a pie." *La Batalla...* - p. 124-125.

22 *Adán Buenosayres*. - p.20.

23 " /.../ l'ogre, qu'il faut assimiler, selon le folkloriste, à l'Orcus souterrain, à l'Occident avaleur de soleil. Cet ogre serait la valorisation négative /.../ de Gargan-Gargantua, le soleil celtique. Il serait le sens actif d'engloutir, de manger, le père de toutes les gorgones des occidentales Orcades." Gilbert Durand : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. p. 95 (nous soulignons). " D'une hideur effrayante, Méduse, d'après une autre version, est magiquement séduisante." Paul Del : *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris, Payot, 1966; -p.93.

étymologique *mater - matrice - materia*.²⁴

Evitant la tentation de l'inertie, José Luna, pour sa part, voit en elle la "grande Prostituée, la pauvre, la plus vêtue et la plus nue, celle qui ne connaît pas le repos" et, ce qui en découle logiquement, "une créature qui a perdu la raison."²⁵ Malléable, sensible à l'hypnose ou à la suggestion du démon Nébirowsky, elle est Penia, l'allégorie platonicienne de la matière.²⁶

L'allégorie de l'âme.

Nous avons vu plus haut comment José Luna opère le renversement du "terrestre" au "céleste" : c'est à ce moment que Lucía Febrero devient plutôt l'allégorie de l'âme humaine sans "lumière", c'est-à-dire apparemment "oubliée" par Dieu,²⁷ mais en réalité oublieuse de Dieu, de sorte que "ce n'est pas au Fiancé de venir. C'est à la Fiancée de partir à sa recherche."²⁸ Si l'on ajoute au thème de l'oubli ceux de la Lumière et de son reflet - connus par les noms de *Lucía* (Lucie) et de *Luna* (Lune) - il y a dans cette théologie chrétienne, en dépit de l'optimisme nettement affiché au tomber du rideau, d'indéniables réminiscences platoniciennes, voire gnostiques: en retrouvant la "Lumière", l'âme, qui procède de la divinité, pourra retourner à son origine sans s'égarer ni la confondre avec José Luna, qui est au divin Fiancé ce que la lune est au soleil.²⁹

Si l'on considère maintenant la définition du "Fiancé" - "rigoureusement unique" (p. 158), "éternel" (p. 159), inaccessible autrement que par la mort (p. 161) - c'est encore une croyance gnostique qui s'impose à l'esprit, selon laquelle l'amour est impossible sur terre, car il contient "une exigence d'éternité et d'unicité sous peine de n'être plus un véritable amour."³⁰

La "mort d'amour" de Lucía aussi est gnostique en ce qu'elle évacue la douleur de

24 Sur la Mère Terrible et ses avatars : Sirène, Sphinge, femme fatale, vamp, voir : Gilbert Durand : *ibid.*, p.114.

25 " /.../ la Gran Buscona, la pobre de solemnidad, la más vestida y la más desnuda, la que no tiene reposo /.../ - *La Batalla...* - p.157. " *VECINA 2* : /.../ Lucía Febrero es una criatura que ha perdido la razón." - p.143.

26 Selon un mythe du *Banquet*, abondamment commenté, Penia (le principe féminin) est la matière indigente, quémandeuse, qui profite de l'ivresse de Poros (principe masculin) pour s'unir à lui. (Plotin : *Ennéades*. Paris, Les Belles Lettres, 1963) - tome III, p.85.

27 Un des personnages définit Lucía Febrero comme " une âme sans lumière." (p.145) Les interprétations allégoriques de Dante étaient très prisées par Marechal, en particulier celles d'Edmond Aroux (*Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste*. Paris, Renouart, 1854.) D'après cet auteur, la Lucie de la *Divine Comédie*, qu'il faut rapprocher de saint Jean, est la Lumière révélée (p.267). Or, le " Fiancé " qui est censé avoir " oublié " Lucía s'appelle Juan (Jean), comme si Marechal avait voulu dire que Lucía est une étincelle séparée de la Lumière.

28 " /.../ no es al Novio a quien le toca llegar. Es la Novia quien debe salir a buscarlo." - p.160.

29 On aurait tort d'inférer de l' " optimisme essentialiste " (Graciela Coulson : *Marechal. La pasión metafísica*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.- p.13.) de Marechal qu'il n'aurait rien à voir avec les gnostiques, pessimistes et souvent dualistes. Aussi bien y a-t-il un gnosticisme moniste (celui de Valentin), dans lequel Sophia, tombée du Plérôme, a donné la matière (Serge Hutin : *Les Gnostiques*. Paris, P.U.F., 1970.- pp.39, 47). Or cette même Sophia est citée par Marechal comme une de ses références métaphysiques, dans " Claves de Adán Buenosayres " (in Alfredo Andrés : *Palabras con Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968.- p.125.).

30 H. Leisegang : *La Gnose*. Paris, Payot, 1971.- p.170-171.

l'effort moral et de la mort. Enjeu d'une bataille qui la dépasse, elle est indépendante de la volonté ou de la subjectivité de l'héroïne, car, pour les gnostiques, le salut d'une âme ne résulte que d'une lutte entre puissances supérieures (en l'occurrence, l'ange Cantabel et le démon Nébiros).³¹

Gnostique, le choix de la femme comme "véhicule" privilégié du sens allégorique l'est aussi, dans la mesure où les gnostiques investissent la femme d'une mission salvatrice. Qui plus est, ils ne voient dans les femmes que la femme et, par conséquent, leur dénie toute individualité, tout comme Marechal, qui ne crée jamais de vrai personnage féminin, mais une figure allégorique.³²

Quant à la scène de l'exhibition, c'est un motif récurrent dans l'œuvre de Marechal. Aussi faut-il lui accorder une attention particulière, et y voir, outre les significations liées aux grands mythes païens³³, celles, allégoriques et gnostiques à la fois, de la Lumière céleste emprisonnée dans la matière, mais aussi celle de la matière façonnée par un Dmiurge, qu'il faut distinguer du Dieu transcendant :

"NEBIROS : /.../ Ecoutez : la Fiancée Oubliée, que j'aurai le plaisir de vous présenter ensuite, est un chef-d'œuvre de l'art vénusien, un produit élaboré à partir d'une excellente matière première /.../ " ³⁴

Le proxénétisme du Dmiurge est certes ambivalent, dans la mesure où il fait tomber l'âme dans la matière, mais aussi dans le cas de José Luna, lui fait sentir la présence de Dieu.³⁵ Cependant, une telle ambivalence - héritée du paganisme et des religions orientales en particulier - tend ici vers un certain dualisme - que l'on trouve souvent dans le gnosticisme, puisque la séparation entre matière et âme, comme nous l'avons vu, est très marquée, à la fois dans la thématique (ange / démon) et dans la construction dramatique (avant / après).

Pour couronner le tout, donc, le rejet gnostique de la matière s'impose au spectateur, sans doute contre l'intention de l'auteur, dont l'optimisme cosmologique ne convainc guère, car comment croire que "ce monde-ci n'est pas laid du tout" - comme l'affirme José Luna à la fin (p. 163), si l'unique préoccupation et l'unique joie mises en scène sont précisément de s'en affranchir?

31 P. Hadot : " Gnosticisme chrétien " in : *Encyclopaedia Universalis*. 1968.VII, p.790.

32 Jacques Lacarrière : *Les Gnostiques*. Paris, Gallimard, 1973.- p. 111.

33 Jean-François Podeur : *La Femme et l'Enfance dans l'œuvre de Leopoldo Marechal*. Thèse, Paris III, 1986.- pp. 203-219.

34 " NEBIROS : /.../ Escuchen : la Novia Olvidada, que tendré el gusto de presentarles a continuación, es una obra maestra del arte venusino, un producto elaborado con excelente materia prima /.../ " p.152. Nebiros représente le Dmiurge platonicien (monde sensible) -par opposition au Dieu transcendant (monde intelligible)- ou gnostique (P: Hadot : *loc.cit.*, p.790).

35 Dans les religions orientales (tantrisme etc.) ou certaines sectes gnostiques, voire - plus généralement - dans le paganisme, la femme nue et exhibée est la "prostituée" en tant que "substratum possible et insaisissable de toutes les formes." Seul l'ascète (ici José Luna) peut la contempler, voire s'unir à elle, sans profanation et sans danger. J. Evola : *Métaphysique du sexe*. Paris, Payot, 1976.- pp.181-182.

CONCLUSIONS

Nous avons montré à quel point Lucía Febrero est ambiguë, participant du céleste et du terrestre. Sans doute faut-il voir en cela une tentative de symbolisation par double enrichissement des figures féminines idéales (Solveig, Inés...) : l'enracinement en terre argentine par la couleur locale et, plus profondément, l'intégration des contraires (*coincidentia oppositorum*).³⁶ Cette tentative, semble-t-il, tourne court, et, plutôt qu'ambiguë, Lucía Febrero sera considérée comme énigmatique, de sorte qu'elle reste de nature allégorique.³⁷

Nous avons vu, en effet, que le monde argentin de la "saynète" - trop mécaniquement découpée en "tableaux" parallèles - reste un peu étranger au drame qui se joue, de sorte que l'on a parfois l'impression que sont juxtaposés des éléments hétérogènes.³⁸ Nous avons vu aussi que l'intégration des contraires ressemble fort à une expulsion du "terrestre", abondamment commentée lors de l'épilogue.

Tout, dans cette pièce incitait donc à l'exégèse allégorique. Quoique non exhaustive, celle-ci aura permis de déceler des traces non négligeables de gnosticisme dans la vision chrétienne du monde propre à Marechal.

Après celle de la "Fiancée", reste cependant à opérer la "mise à nu" de l'allégorie même... L'exégèse du mythe platonicien qui sous-tend la pièce nous y aidera.

Selon ce mythe, l'Aphrodite Uranie ("Vénus céleste"), n'a pas de mère (elle est pure de toute matière), mais procède d'un père (l' " Intelligence "), qu'elle reflète et contemple en même temps.³⁹ Or, ce "contenu de signifié" (Hjelmslev) - abondamment commenté déjà - se reflète dans sa forme même (à savoir l'allégorie en tant qu'explicitation du signifié de la façon la plus discursive qui soit, en particulier sous forme de "dialogue" philosophique) : de même que la "Vénus céleste" est fille de l'intelligence et sans mère, de même, l'allégorie est une pure fille de l'intelligence de son auteur et sans "mère" (c'est-à-dire non née de "matière" verbale, contrairement au symbole).⁴⁰

Bref, chez Marechal, l'allégorie n'a rien de fortuit. Au service de systèmes métaphysiques ou religieux qu'elle transmet, elle subordonne l'esthétique au sens spirituel

36 " [...] le très vieux symbolisme de la *coincidentia oppositorum* [...] servait à définir tant bien que mal la réalité fondamentale [...] et l'état paradoxal de la totalité, de la perfection, et par conséquent la sacralité et Dieu." Mircea Eliade : *Forgerons et alchimistes*. Paris, Flammarion, 1977.- p.142.

37 Contrairement à l'ambiguïté - qui ressortit à la *coincidentia oppositorum* -, l'énigme a un aspect rationnel. Comme l'a montré H.R. Jauss, elle est faite pour être résolue.

38 Certains critiques ont décelé la même hétérogénéité dans le livre VII de *Adán Buenosayres*. Dans cette descente aux Enfers, Adolfo Prieto remarque que la satire politique et sociale - nous ajouterions personnellement la satire littéraire - fait quelque peu oublier le sens religieux et moral de l'épisode (*Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galema, 1969.- pp. 117).

39 Jean Pépin : *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris, Etudes augustiniennes, 1976.- p.194.

40 L'allégorie est originellement une méthode d'interprétation ou "allégorèse" - élaborée par les stoïciens, ce qui explique son but didactique et rationnel. (Bultmann : *Le christianisme primitif dans le cadre des religions antiques*. Paris, Payot, 1969.- pp.106-107.) Sur la distinction entre allégorie et symbole, citons Lanson : "Dans le symbole, on part du réel. Dans l'allégorie, on part de l'abstrait." (cité dans Marc-René Jung : *Etudes sur le poème allégorique en France au Moyen Age*. Berne, Francke, 1971.- p.9.)

de l'œuvre.⁴¹ En ce sens - et sans que l'humour de la "saynète" ne parvienne à le dissimuler - *La Bataille de José Luna* peut être considérée comme un drame théologique.⁴²

Jean-François Podeur
Université d'Avignon

41 Témoin ses reproches à Joice, qui, selon lui, sacrifie l'"Esprit" à la "Lettre" Claves de *Adán Buenosayres* ", p.136.

42 " / La théologie / aboutit à un corps de connaissances systématiquement unifiées, qui peuvent donner matière à enseignement. Elle se dira la science de la foi." Pierre Adnès : *La Théologie*. Paris, P.U.F., 1967.- p.90.

V. AIMER LE THEATRE : CHRONIQUE

Maurice ABITEBOUL

***Phèdre*, d'après Racine : "mise en scène contemporaine"
de Stéphane Aucante**

René AGOSTINI

**A propos de *La Fontaine aux saints*, de J.M. Synge,
par le "Théâtre du Rêve éveillé".**

Louis VAN DELFT

Le bouillon et la saveur : le théâtre à Paris.

**PHEDRE, D'APRES RACINE,
OU LA RENCONTRE D'EROS ET DE THANATOS:
"MISE EN SCENE CONTEMPORAINE" DE STEPHANE AUCANTE**

Phèdre, d'après Jean Racine. Tel est le spectacle que proposaient, dans le cadre du Festival Off d'Avignon 1993, l'"Exercice Théâtre", sympathique jeune troupe de Châteauroux, et son metteur en scène, Stéphane Aucante. Assurément, Racine - à qui est (humoristiquement) "dédié" le spectacle - retrouvant son texte si peu modifié (quelques coupures passant presque inaperçues) en aurait reconnu la paternité sans difficulté. Pour le reste ...

Partant du principe que c'est l'Océan qui, "lorsqu'il ramène Thésée, engloutit Oenone ou fait mourir Hippolyte, organise la pièce et la structure", Stéphane Aucante plante le décor ... dans une laverie automatique, "ce lieu glauque et sale" où, comme il se doit, les personnages vont laver leur linge sale en famille ... Le parti pris de modernité est, de nos jours, une convention comme une autre. A partir du moment où est adopté un tel a priori, pourquoi ne pas situer l'action dans "le milieu des voyous, des dealers et de la Pègre"? Alors, Thésée, "revenu d'on ne sait quel péril" (impeccablement vêtu comme seuls peuvent l'être les truands de haut vol), n'hésitera pas à un certain moment à brandir un revolver: pourquoi pas? N'est-il pas en effet celui qui, comme dans ces histoires de règlement de comptes où coule le sang, a fait égorger "les cruels Pallantides", frères de l'"aimable Aricie", gardée comme esclave depuis? De manière contrastée, Hippolyte et Thérémène, en jeans, polo ou débardeur, dans un décor de murs "taggés", et fumant ce qui pourrait bien être des joints, évoqueront cette jeunesse parfois à la marge, que la vie n'a pas ménagée.

Bien sûr, il y a dans cette production la volonté de déranger, sinon de provoquer - voire de choquer - le public habitué à une représentation plus "classique" des amours tourmentées de Phèdre et de celles d'Hippolyte. Jean-Louis Barrault nous rappelait dans sa célèbre *Mise en scène de "Phèdre"*,¹ voilà exactement un demi-siècle (mais c'était, justement il y a un demi-siècle) que "*Phèdre* est une œuvre classique, [qu]il faut être économe, [qu]il ne faut aucun ornement ou accessoire extérieur à l'action". Soit. Tel n'est pas vraiment le cas dans la production qu'il nous a été donné de voir, mais rien n'est pourtant ici gratuit dans les procédés utilisés: s'il arrive à Phèdre ou à Thésée de décrocher le combiné, c'est pour, dans un aparté ou un monologue, s'adresser aux Dieux (V. 1) ou à Neptune (V. 5): la convention est astucieuse. Quand Phèdre menace de mettre fin à ses jours, elle retire de son sac à main un tube de comprimés (somnifères?) qui ne laisse planer aucun doute sur ses intentions (procédé, toutefois, un peu forcé peut-être?). On peut regretter cependant que le déroulement de cette tragédie, qui se noue et se dénoue entre le lever et le coucher du soleil, ne soit pas mieux souligné par des éclairages plus contrastés, même si un réel effort a été fourni pour *théâtraliser* certains moments intensément dramatiques.

¹ Voir Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de "Phèdre" de Racine* (Paris: Seuil, 1946; texte rédigé en 1944).

Donc, dans cette laverie - puisque laverie il y a - où un grand drap est étendu, mis à sécher, décor essentiel, fonctionnel et symbolique à la fois, va se dénouer ce drame de l'amour impossible. Le metteur en scène a voulu évoquer "ce XXe siècle où l'amour fait mourir": ce même drap qui servira à suggérer la couche des amants (Hippolyte et Aricie) sera aussi le rideau (de théâtre) derrière lequel on découvrira le corps inanimé d'Hippolyte, à l'acte V, et sera enfin le linceul dont sera recouvert l'infortuné jeune homme. Une table, au centre de la scène, à laquelle nul convive ne sera jamais invité au festin de l'amour, sera dans la scène finale le lieu géométrique de tous les destins, le point de convergence de tous les regards: ceux-ci se porteront en effet sur une unique réalité, le cadavre d'Hippolyte, exposé sous la lumière crue, aveuglante, d'un projecteur "saignant" (qui évoque les jeux de clair-obscur *sobres et pathétiques à la fois* d'un Georges de La Tour) et qui révèle à chacun la fin inéluctable des espérances (cet effet de mise en scène ne peut manquer d'évoquer ce vers célèbre de Webster dans *La Duchesse d'Amalfi*: "Recouvrez son visage. Mes yeux sont éblouis. Si jeune pour mourir!").

Il faut aussi souligner deux idées de mise en scène intéressantes. D'abord le décor-fenêtre derrière lequel on voit parfois, figures muettes mais dont la présence sensible est lourde d'évocation, des personnages qui *continuent* d'obséder la conscience des protagonistes en scène - et des spectateurs. Et puis il y a aussi, à l'acte V, scène 6, cette magnifique tirade de Thérémène dont les propos sont *illustrés* par la présence physique d'Hippolyte: Thérémène nous rapporte les paroles d'Hippolyte, mort à présent, et c'est Hippolyte que l'on voit et entend prononcer ces paroles, reprenant vie un instant concrètement dans les mémoires et dans les cœurs. Simple procédé? sans doute pas car, à ce moment c'est un *récit vivant* auquel il nous est donné d'assister: c'est la scène qui s'efface pour laisser le hors-scène prendre vie devant nos yeux, car c'est bien l'histoire d'Hippolyte qui doit prendre le pas sur l'évocation du récitant.

Au total, une représentation dans laquelle aucun des rôles n'a pu laisser indifférent, grâce à la présence convaincante de ses jeunes acteurs qui *aiment leurs personnages*, savent "descendre" seulement lorsqu'il le faut, quoi que "serrant" peut-être le texte un peu trop souvent (les rôles d'Aricie, de Thérémène et d'Oenone semblant paradoxalement chargés d'au moins autant de poids que ceux, plus importants en principe, de Thésée, Hippolyte et Phèdre, pourtant bien servis par des interprètes enthousiastes et fougueux), grâce à cette musique envoûtante de Z. Preisner (reprise du film *La double vie de Véronique*) qui épousait le rythme émotionnel de la pièce, grâce à la mise en scène efficace et nerveuse de Stéphane Audebert (dont on attend avec intérêt la production annoncée d'une pièce de Sam Shepard, *Mensonge de l'esprit*) qui aura ainsi réussi à tenir ce qui semblait une gageure: situer dans ce XXe siècle finissant une histoire qui lui ferait retrouver "la Grèce Antique et ses amours désespérées".

Maurice Abneboul
Université d'Avignon
21 / 07 / 93

**A PROPOS DE LA FONTAINE AUX SAINTS
(THE WELL OF THE SAINTS) DE J.M. SYNGE**

par le "Théâtre du Rêve Eveillé"

(représentation du 10 Novembre 1993 au Hangar à Spectacles d'Orange).

Cette pièce, avec son titre empreint de religion et de mythologie, est celle des œuvres du canon de Synge qui est la moins jouée. On sait que l'idée lui en est venue pendant un de ses séjours aux îles d'Aran:

-"A quelques kilomètres de ce village nous fîmes un détour pour aller voir une vieille église en ruines... ainsi qu'un puits sacré, qui ne se trouvait pas très loin de là, connu pour les vertus curatives de son eau dans les cas de cécité et d'épilepsie." ¹

Quand on examine la structure de la pièce et le tissu du dialogue, on comprend qu'elle puisse donner l'impression d'une œuvre difficile: elle est répétitive, parfois jusqu'à l'excès, mais si nuancée et subtile dans l'art de la répétition qu'on peut bien, en toute lucidité, se demander si le passage à la scène n'entraînera pas, inéluctablement, une énorme perte, qui pourra être vue comme une mauvaise lecture, ou une maladresse d'interprétation. Le "Théâtre du Rêve Eveillé" a donc pris un risque louable, qui s'est soldé par un spectacle tout à fait plaisant, jamais ennuyeux. A preuve les rires et applaudissements des spectateurs! Mais, pour l'amoureux de Synge et l'irlandiste celtisant, cette mise en scène ignorait totalement la tradition irlandaise.

Le programme annonçait:

-"... nous avons été séduits par ce texte, qui nous rappelle nos pastorales provençales et entraîne notre imagination vers un spectacle populaire qui raconte une histoire avec de la musique, de la danse, du chant, dans un décor campagnard et un ciel changeant... et nous transporte dans une Irlande intemporelle, il y a 100, 200, 300 ans ou plus." (sic- c'est moi qui souligne.).

Nous aurions donc affaire, ici, à une simple adaptation de cette pièce, pour un public provençal, ce qui, en fait, en expliquerait le succès. La traduction de "south" par "midi" (le programme n'annonçait pas de qui était la traduction...), qui, pour moi, est aberrante, allait de pair avec l'accent provençal des acteurs principaux, qui, quels que soient la qualité de leur jeu et leurs talents d'interprétation, faisait un petit peu mal aux oreilles de l'irlandiste.

Disons que la meilleure façon d'apprécier ce spectacle était d'oublier tout ce qu'on peut savoir sur Synge et l'Irlande (le petit folklore musical et les images d'Epinal de l'Irlande touristique m'ont semblé déplacés, grossiers). Certains aspects étaient quand même rendus, ici et là, avec une certaine fidélité et, il faut le dire, avec un certain bonheur (la vulgarité du forgeron, Timmy, ainsi que celle de sa relation avec Molly; la violence extrême de la guérison des aveugles, qui montrait bien que celle-ci n'est qu'une tentative de

¹ - "A couple of miles from this village we turned aside to look at an old ruined church... and a holy well near it that is famous for cures of blindness and epilepsy." *"The Aran Islands - Collected Works, II. - Prose - Ed. Alan Price - Oxford University Press - London, 1966. p. 56.*

récupération; de superbes effets visuels rendus par un écran lumineux, translucide, où se profilaient certains déplacements, certaines danses).

Ainsi vont les textes de Synge, dont la qualité, l'extrême richesse, semblent garantir, *a priori*, l'impossibilité d'un spectacle complètement raté...

Je ne vois aucune compatibilité entre les *pastorales provençales* et l'Irlande. Quant à l'*Irlande intemporelle* annoncée par le programme (que faisaient donc là ces villageoises - dont Molly, personnage central - avec leur accoutrement de petite mondaine coquette, écervelée, et provoquante, telle qu'on peut en voir aujourd'hui dans les rues piétonnes de nos cités ?...), je ne l'ai vue nulle part ailleurs que dans le texte de Synge, pourtant maladroitement traduit, encore qu'il nous donne plus exactement l'image d'une Irlande bien irlandaise - réalité linguistique, ethnique, sociale, religieuse, voire idéologique - qui, pour Synge, n'est qu'un tremplin vers un *théâtre du monde*: l'expression unique, originale, inimitable, d'une vision individuelle si juste et si profonde qu'elle atteint et transforme quiconque se penche sur ce texte, comme sur tout autre texte de ce poète et dramaturge - irlandais mais, surtout, humain, individualiste et humaniste... La *Fontaine aux Saints*, c'est donc, tout bien considéré, davantage *l'homme intemporel* que l'Irlande intemporelle, et c'est ce qui fait que Joyce, dans *Ulysse*, a pu écrire à son sujet (c'était aussi mentionné dans le programme):

- "Buck Mulligan réfléchissait
intrigué: -Shakespeare ?, dit-il.
Je crois que j'entends ce nom-là.
Un fugace sourire ensoleilla sa
face épaisse.
-Et parbleu, dit-il, triomphant, ça
me revient: c'est le type qui a
écrit à la manière de Synge... - "

On pourrait s'étendre aussi sur l'interprétation du couple d'aveugles, Martin et Mary, qui tendait trop souvent (surtout dans l'Acte I) vers la farce, ou, dans le meilleur des cas, vers une espèce de fantaisie burlesque, où ces deux personnages, qui ne sont, dans leur cécité éclairée, et malgré l'influence pernicieuse du village, que des poètes, devenaient presque des bouffons, des fous, des idiots...

Il est une ressemblance frappante entre le début de cette pièce - deux aveugles parlant de leur(s) rêve(s) - et *En Attendant Godot* de Samuel Beckett: c'est dire toute la gravité - mieux: le *sérieux de l'esprit*, mais sans esprit de sérieux... - qui a trop souvent échappé à cette mise en scène. L'interprétation du personnage du Saint (qui guérit les aveugles avec leur consentement puis, après une rechute - *re-chute*...; dans le sens médical et religieux... - tente, en vain, de les guérir par la force, sous la conduite des villageois...) restait peu convaincante: la grande bure, les pieds nus, et les cheveux longs sont conformes à l'image, mais la voix, le ton, la démarche même, et le maintien général de l'acteur, ne convenaient pas.

Dans *La Fontaine aux Saints* (aussi traduit par *Le Puits des Saints*) ce personnage est ambigu: il est l'authentique représentant d'une certaine sainteté, par sa simplicité, son amour de la nature, ses laconismes qui portent; mais il est aussi l'image d'une certaine naïveté, par le fait même qu'il est manipulé par le village, et qu'il veut guérir les aveugles, sans comprendre vraiment ce que cela représente et pour eux et pour les villageois médiocres et méprisables... Il en devient ainsi l'image d'une religion, peut-être pure dans ses motifs ou ses motivations (l'anticléricalisme de Synge n'est pas si virulent qu'on l'a dit, en tout cas dans cette pièce...), mais faible et sans réel objectif, sans force de

détermination, puisqu'elle sert les intérêts inavouables d'une communauté régie par la malhonnêteté, le mensonge, l'asservissement total à la réalité, aux dépens de la, ou d'une, vérité, qui fait gravement défaut dans leur vie...

Le Saint qui nous était donné dans cette représentation ressemblait à un *jeune prophète des années 68* (sans la barbe...), mais qui restait mondain dans le ton et dans la manière.

Dans l'ensemble, cette mise en scène, avec son parti-pris provençal assorti d'une Irlande touristique très superficielle, chargée comme elle l'était d'un certain nombre de connotations incongrues (le Saint un peu défiguré mais débonnaire et souriant, ou les villageoises dans le style des magazines de mode...), pouvait s'interpréter comme un discours sur l'opposition entre Paris et la province (les aveugles, refusant la guérison finale, c'est-à-dire l'intégration et l'adaptation au déclin de leur monde personnel, tout intérieur et intime, repartent vers *le midi*...). Dans une telle optique, elle tenait debout, et je crois que ce fut, pour la plupart des spectateurs, un spectacle réussi, tout à fait agréable - une comédie légère, parfois une farce. Un excellent divertissement...

La Fontaine aux Saints est une pièce construite sur un paradoxe: les aveugles voient, et les voyants sont aveugles... (Le premier titre de la pièce était "*Quand les Aveugles Voient*" - *When the Blind see*...).

W.B. Yeats qui, avec Synge, travailla pour l'*Abbey Theatre*, à Dublin, au début de notre siècle, a dit qu'on ne pouvait écrire, créer, qu'en restant sourd et aveugle... On a donc là un motif irlandais, d'époque, conforme aux principes et aux aspirations de la Renaissance Celtique (*Celtic Revival*) et du Mouvement Dramatique Irlandais (*Irish Dramatic Movement*). Reste à voir ce que Synge en a fait.

Ce couple de vieux mendiants, Martin et Mary, vivent donc une vie solitaire par les routes de campagne. Les habitants du village leur ont fait croire qu'ils étaient beaux, puis les font guérir par un Saint. Ils s'aperçoivent qu'on les a trompés: ils sont d'une laideur au moins égale à celle du monde... Ils se brouillent donc, se séparent. Après avoir vécu leurs désillusions respectives dans le monde des voyants, qui, sous couleur d'un bienfait, ne cherchait qu'à les intégrer dans le monde du travail, à les soumettre à une certaine éthique, les deux mendiants, redevenus aveugles (le Saint les avait avertis de la possibilité d'une rechute, s'ils commettaient un péché...) se retrouvent et, immédiatement, reconstruisent le rêve de leur beauté, de leur unicité héroïque, et de la destinée grandiose à laquelle ils seraient promis... Là-dessus, les villageois veulent les faire guérir à nouveau, cette fois-ci de force, et, comme l'annonce le Saint, définitivement (ce serait toujours la cas, selon lui, pour une deuxième guérison...). Martin ruse et fait acte de violence pour empêcher cette guérison et protéger leur monde. Le Saint conclut:

- " Ils ont choisi leur destin, et puisse leur âme obtenir la miséricorde divine!"²

2 - "*They have chosen their lot and the Lord have Mercy on their soul!*" *Plays, Poems, and Prose-Dent-Dutton- 1980- p.103.*

La pièce offre un modèle de fonctionnement sémantique très original: il y a opposition entre vue/vision et cécité puis, par le jeu du figuré, assimilation et interchangeabilité. Tout le lexique du texte s'organise autour de ce couple de contraires. Des relations et des correspondances se créent, aussi entre les différents sens : l'ouïe, le goût, le toucher. Timmy, le forgeron, dit, dans un discours méta-textuel, ou méta-narratif, que les deux aveugles ont provoqué, dans tout le village, une espèce de *délire collectif* sur le thème de l'apparence, de la beauté et de la laideur...

Le tour de force que réalise Synge par ces jeux, ou actes, de langage, c'est de créer un flou sémantique, source de confusion et de volupté... C'est le *plaisir du texte* de R. Barthes porté à un point d'incandescence... L'œuvre est pleine d'une sensualité, ou d'un sensualisme, qui se traduit par d'extraordinaires broderies et jongleries verbales.

Le schéma classique des trois actes, et la trame narrative d'une logique limpide comme du cristal, donnent l'image d'un cadre, ou d'une structure, à l'intérieur duquel (ou de laquelle) Synge déploie une *liberté poétique* impressionnante (sur le même mode que celui du musicien qui improvise, en suivant un schéma harmonique très rigoureux): dans une pièce, dont le récit, ou le thème, n'est autre que la place, le sens, la valeur, d'une quête ou d'une démarche poétique, à l'intérieur d'un monde suffoqué par ses propres réalités, Synge déploie un discours sur le discours, une parole qui se regarde dans un miroir, des mots qui tournent, tels les planètes d'un système rigoureusement organisé, des mots qui chantent et vont et viennent, en changeant de forme et de substance - une parfaite *logique du rêve*, une impeccable *logistique du vertige*. Les personnages parlent, et c'est tout ce qui se passe.

C'est, au niveau même du texte, une mise en scène de l'acte poétique, ou une théâtralisation de la poésie.

Chacun voyant ce qu'il voit, chacun ne voyant pas ce qu'il ne peut ou ne veut pas voir, plus personne ne sait ce qu'est la réalité, ni où elle se cache. Plus personne n'est vrai, plus rien n'est vrai. Il n'y a que le langage, au premier plan, sur l'avant-scène, avec sa vérité redondante, excédentaire, affolante, déséquilibrante et pourtant structurée, structurante...

Dans de telles conditions, comment faire pour éviter les rapports de force, l'intolérance; le désir de persuader, de convertir, de se livrer à un prosélytisme aveugle et tyrannique ?.. C'est tout ce que font les personnages de cette pièce, dont on ne peut que difficilement cerner toute la portée, toutes les retombées; la résonance - l'impact initiateur...

Double sens, habiles jeux du propre et du figuré (attention ! un mot peut en cacher un autre, un sens peut en cacher bien d'autres...); parole strictement organisée et rayonnante, éclatée, souvent déplacée, ou *apparemment déplacée*, par rapport au contexte ou à la situation; échos, répétitions, parallèles et contrastes; *droit divin* de la connotation; chassés-croisés des voix dans la houle et les remous de l'émotion: *La Fontaine aux Saints* est une œuvre expressionniste dans son *manège* autour des thèmes de la beauté et de la laideur (c'est, comme le signale Timmy, le forgeron, le leitmotiv obsédant, avec, en filigrane, l'idée du vieillissement et de la mort).

Quelles sont ces gens, avec leurs pieds sur terre, parfois presque enterrés, qui, à leur propre insu, s'élèvent jusqu'au ciel?... Ce sont les personnages de Synge: le *manège* de ce que Synge appelait leur "état psychique" ("*psychic state*") les fait s'envoler...

Au-delà des forces obscures et négatives du langage (qui se sert de l'homme bien plus que celui-ci ne se sert de lui...), Synge reconnaît sa vertu transcendante. Le thème du mensonge, qui hante toute son œuvre, ne s'entend pas autrement que comme une tentative de redéfinition individuelle de la réalité, qui peut mener à l'éclosion de la, ou d'une, vérité... On comprend mieux ainsi que les personnages puissent constamment s'accuser de mentir, ou d'être fous, de délirer... Personne, en définitive, ne parle le même langage, et il n'y a aucune réelle communication. Quelle(s) vérité(s) échanger, partager, ou simplement dire, ou donner?...

C'est sans doute de la poésie mise en scène, démontée et déployée dans ses mécanismes et son fonctionnement, aux confins du lyrisme (il y a même du romantisme dans cette obsession du moi, et dans un certain amour de la nature, qui se retrouvent dans la plupart des images); mais Synge, tout poète qu'il est, par le jeu théâtral lui-même, par l'acte de théâtralisation d'un langage poétique qui défie les règlements du langage et qui cherche à faire reculer ses limites, c'est-à-dire, en fait, qui remet en question la vie elle-même, le monde humain, social, ou l'*humain éternel*, Synge prend du recul, se tient à une distance respectable, nous pose des questions qu'il se pose sans y répondre, sans même laisser entendre qu'on peut y répondre.

C'est le caractère unique de *La Fontaine Aux Saints*: théâtralisation de la poésie, indépendamment de tout aspect abstrait, théorique, formel, ou d'école; c'est-à-dire de la poésie en tant que vie, ou vécu, en tant que mode de vie - mieux: en tant que tentation, première et dernière, pour tout homme, quel qu'il soit.

Il y a cette scène où les villageois travestissent Martin en Saint, celui-ci leur ayant confié ses vêtements et accessoires sacrés avant de les suivre... En cet instant, c'est le choix que Martin aura à faire qui est, pour ainsi dire, *iconisé*: entre la vie du Saint; entre la vie des villageois; et entre sa propre vie d'aveugle, mendiant, vagabond, rêveur et beau parleur...

Poésie en tant que matière sensible, en tant que substance concrète quotidienne, en tant qu'aliment nécessaire et richesse à donner sans compter (sans conter...).

Mais Synge déploie les foulards de sa magie avec un sourire ironique, qui est celui du dramaturge: le langage a le pouvoir de désintégrer les dictionnaires, les grammaires, la réalité, l'homme... Il a le pouvoir de se désintégrer lui-même. *La Fontaine aux Saints* est un théâtre poétique *par excellence*. Une expérience extatique selon le rituel bien codifié du langage. Or, Synge déploie ses foulards en manipulant ses marionnettes, ou en commandant ses automates, à distance... Comme si, trop impliqué dans la vie de son théâtre, et le théâtre de la/sa vie, il cherchait à se protéger, à se mettre à l'abri de ses propres tours de magie, de ses propres artifices de sorcellerie. Comme si sa passion pour les problèmes qu'il rencontre ou qu'il soulève, comme par inadvertance, *sans le faire exprès*, lui dictait de prendre le détour de l'ironie. Et de faire comme s'il ne savait à quoi s'en tenir...

C'est ce qu'un des critiques de Synge, Donna Gerstenberger, a signalé, en disant:

"C'est peut-être cette absence d'une réelle implication dans tous les problèmes de cette pièce qui explique certaines de ses faiblesses artistiques"³

Il me semble, quand même, que ce n'est point une *faiblesse*. Bien au contraire, il s'agit pour moi, non seulement de la mise en scène d'un conflit entre poésie et ironie; mieux: d'une tentative de réconciliation entre la poésie aveugle, tout intérieure et intime - celle d'un homme qui se prendrait pour un arbre et qui voudrait planter ses racines dans le ciel, ou dans un autre monde, voire dans *l'autre monde*... - et une poésie de la terre qui concevrait sa liberté en laissant ses racines là où la nature les a plantées mais en luttant pour éviter d'être enterrée vive... Mieux encore: il s'agit de Synge, l'homme, qui se met à nu, qui s'écorche vif, et ce, paradoxalement, par le biais du théâtre, qui n'est que médiation, masque ... Répétition, incantation, manège obsédant et vertigineux, chute, extase, et rechute...; mots qui volent, comme des oiseaux qui, dans une volière, suivraient des trajets

3 - "It is perhaps the lack of commitment to all the implications of his play which accounts for some of its artistic weaknesses." *Collected Works- Plays. I.* Ed. A.Saddlemeyer, O.U.P.- London, 1968, p.109.

déterminés, obligatoires, et non moins propres à la rêverie et à la méditation... Théâtre de marionnettes où le manipulateur (non occulté, ou *mal occulté*) se couperait en tirant les ficelles, ressemblant trop à ses poupées, ou ne pouvant les empêcher de lui échapper...

Certains critiques ont vu chez Synge un Irlandais non-irlandais, peu fidèle à sa nationalité. Ceux-là n'ont pas pu, ou voulu, voir le poète. D'autres ont pensé que son théâtre était absurde (en quoi cela serait-il un défaut, d'ailleurs?..). Ceux-là n'ont pas pu, ou voulu, voir qu'il ne fait que dramatiser une forme de l'absurde - ou qu'il est aussi un ironiste.

Synge, amoureux de la terre d'Irlande et de *l'absolu poétique* des gens de cette terre, paysans, marins, vagabonds, "dériveurs"; Synge a toujours eu les yeux bien ouverts. Il a été aveugle, pour les avoir trop vus, à la médiocrité et à la vulgarité et à l'ignorance.

Ses héros ne sont que des incarnations du langage, tantôt conformiste, tantôt visionnaire. Tantôt mensonger dans son réalisme (qu'est-ce, au juste, que cette *chose* ?...), tantôt vrai dans ses fuites. Tantôt ouvert sur le vide de la vie sociale, tantôt plongé, ou plongeant, vers la plénitude de l'être intérieur.

On peut imaginer Synge "*loin de la foule déchaînée*".. Il est plus vrai de le voir osciller entre l'attraction et la répulsion, l'engagement et le détachement, la poésie et l'ironie. Profitant de son hésitation, le langage fait ses bagages et s'en va par les chemins.

Mais on sait, dans tous les cas, que Synge n'a jamais été aveugle - surtout pas à lui-même.

René Agostini
Université d'Avignon

LE BOUILLON ET LA SAVEUR¹

"Bouillon de culture": quelle expression peu ragoûtante, pour peu qu'on y pense! Le changement de titre du *show* télévisé qui, pour l'immense majorité des Français, est synonyme de culture marque une évolution bien symptomatique. "Apostrophes" fleurait les belles-lettres, la rhétorique. Il s'en dégageait aussi, sans doute, un je-ne-sais-quoi de "distinction" bourdivine. Cela ne pouvait durer, quand "culture" prend le sens de vulgarisation et gesticulation. "Bouillon", cependant, une fois dissipés les relents de laboratoire, a au moins un mérite: il rappelle que le lien est antique, organique, entre esthétique et gastronomie, qu'ici comme là, tout est depuis toujours affaire de *goût*. Croyons-en Valéry: "Écrivains. Ceux pour qui une phrase n'est pas un acte inconscient, analogue à la manducation et à la déglutition d'un homme pressé qui ne sent pas ce qu'il mange. "Le théâtre, plus qu'aucun autre genre, relève de nos sens. Prions donc nos gâte-sauce culturels de se souvenir qu'il n'est pas plus de succulent bouillon sans arôme que de rôti sans fumet ou de vin sans bouquet. "L'art, disait Poussin, est délectation."

BEAU RISQUE

Rude métier, aujourd'hui, que celui de spectateur. Les critiques eux-mêmes ont le tournis. Cent dix premières en un mois, s'indigne celui du *Monde*. C'est trop de la moitié! Beaucoup sont, en effet, sans nulle nécessité. Pâles copies, reflets dégradés de ce que *peut* le théâtre - et lui seul. Réserver des places était déjà un casse-tête. S'y ajoute, avec la spirale des "créations" frelatées, l'embarras de choisir. Vilar voyait-il juste? "Le théâtre, notait-il dès 1946, est un art inconnu à notre époque". J'allais abonder dans son sens. Et puis, coup sur coup, *Les fausses confidences* de Marivaux, dans la mise en scène de Christian Rist, formé à l'école de cet autre homme de culture et de goût véritables, Jean-Marie Villégier; *Temps contre-temps*, de Ronald Harwood (Théâtre La Bruyère), d'une construction subtile, bien servie par tout le tact de Laurent Terzieff; et *Demain une fenêtre sur rue*, pièce percutante, généreuse, prophétique (en vingt-cinq ans, elle n'a pas pris une ride) de Jean-Claude Grumberg, un des authentiques auteurs dramatiques de ce temps (Théâtre de la Colline). Le théâtre, c'est cela: on vient de se jurer qu'on ne nous y prendra plus, qu'on n'y remettra plus les pieds, et voici qu'on est soudain transporté: c'est comme sa patrie qu'on revoit. Si trop de soirées, insipides comme ces fruits magnifiques, obtenus par manipulations génétiques, qu'on ose nous faire gober pour naturels quand ils ne sont que bouillie pour les chats, vous ont dégoûté et détourné des théâtres, voici quelques lieux que vous devriez tout de même essayer. Outre le Théâtre de la Colline, déjà plus d'une fois signalé, tout comme la Comédie-Italienne, le Théâtre Silvia Monfort, le Théâtre du Rond-Point (du moins pour les cycles "étrangers", occasion unique de voir des troupes venues de l'autre côté de notre "boule ronde", de Chine, de Corée du Sud...); la deuxième salle du

¹ La direction de *Théâtres du Monde* remercie Jean-Claude Casanova, Directeur de la revue *Commentaire*, qui a aimablement autorisé la reproduction du présent article dans son intégralité (article publié en 1993 dans son n° 62).

Français (qui, fort heureusement, conserve le nom illustre de Vieux-Colombier), entièrement consacrée aux "classiques du xxème siècle"; le La Bruyère, où Stéphane Meldegg a généralement la main heureuse; le T.E.P. (Théâtre de l'Est Parisien), où Guy Rétoré demeure animé par la foi; le Marais du grand Jacques Mauclair; et actuellement la Madeleine pour la belle pièce d'Obaldia. *Monsieur Klebs et Rozalie*.

Je vous parlerai une autre fois des banlieues: il arrive qu'elles "bougent" dans le bon sens, dépoussièrent le répertoire, évitent les tics de Paris (La Commune *Pandora*, à Aubervilliers; Théâtre 95, à Cergy-Pontoise). Mais si vous êtes encore échaudé, ce n'est pas le moment de vous expédier dans ces lieux généralement sépulcraux, où il advient aussi qu'on vous serve une idéologie à couper au couteau (Théâtre de Gennevilliers). Il importe que vous ne renonciez pas à prendre le chemin du théâtre. Car le théâtre est toujours un beau risque à courir. L'imprévisible n'a-t-il pas toujours été un de ses principaux attraits? Le suspense, dès le matin, est aussi dans l'attente, puis dans notre sortie à la rencontre de ces inconnus, de ces personnages qui vont s'ouvrir à nous, nous parler d'homme à homme, d'âme à âme, nous arracher quelques heures ou ne fût-ce que quelques instants à notre vie devenue habitude.

DERIVES

Parce que le théâtre est cet absolu besoin, il faut refuser la mixture qui trop souvent nous est servie pour tout potage. Ce n'est pas là le "théâtre vivant" pour lequel se battait, il n'y a guère, une Françoise Spira. L'adulération du goût se traduit par une série de dérives. *Le Jugement dernier* de Bernard-Henri Lévy (L'Atelier), par exemple, manque de toute vertu dramatique: prêchi-prêcha, nombrilisme de penseur cruellement dépourvu d'ironie (*ergo* de réelle envergure), qui refait l'Univers, l'Homme, l'Histoire, et prétend nous dire le Bien et le Mal. Cela, précisément au moment où les "bourdes" colossales de quelques philosophes se prenant pour des mages pouvaient inciter à l'humilité. Entendons-nous. Peu importe le "discours" que tient un auteur: qu'il soit de droite, qu'il soit de gauche, il nous apportera toujours quelque chose... pourvu qu'il trouve un langage vraiment fait pour la scène. Merci tout de même au *Canard enchaîné* (2 décembre 1992) de nous avoir entraînés dans les coulisses et révélé les peu reluisants échanges de bons offices entre MM. Lévy et Robbe-Grillet. "Ail de basse cuisine", disait un poète.

Au vrai, la mode n'a toujours pas passé de truffer de l'idéologie propre au metteur en scène toutes sortes de pièces qui n'en peuvent mais. Musset a fait une fois de plus les frais de cette confusion entre scène et tribune et même tribunal (*On ne badine pas avec l'amour*, Amandiers de Nanterre). On croit rêver: ces mêmes "chefs de file" (Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdeuil, Bruno Bayen, Bernard Sobel...) qui se croient à l'avant-garde du combat politique pour être encore soixante-huitards sont d'un consternant conformisme, d'une désolante timidité dans leur propre partie, l'art, où ils manquent de toute invention. Qu'il y ait quelque différence entre le Café du Commerce et le noble art du théâtre, la chose ne semble toujours pas être parvenue jusqu'à eux.

L'ésotérisme a partie liée avec cette confusion des genres. Actuellement, le théâtre à Paris, celui du moins qui se croit vraiment "dans le coup", vit à l'heure allemande: il n'y en a que pour Heiner Müller, Botho Strauss, Thomas Bernhard. Même Xavier Kroetz, de moins en moins joué outre-Rhin, nous a fait passer une soirée affligeante (*Terres mortes*, à la Colline, pourtant). Or, comme il a été dit à de récents colloques - on en est déjà là ! - le théâtre de Müller, par exemple, repose tout entier sur la "littérarité", est de bout en bout "citationnel", "référentiel", et même "autoréférentiel". Ce qui veut dire, si je "décode"

correctement, que vous n'y pouvez rien entendre à moins d'être féru de Kleist, de Hölderlin, et surtout d'avoir très présentes à l'esprit les précédentes œuvres de Müller soi-même, qui continuellement renvoie à ses propres écrits, se commente, fait consister le théâtre dans d'infinis méandres « intertextuels ». Les tenants d'une telle dramaturgie, virtuoses en herméneutique, constituent les membres d'un "club" ultra privé. Très exactement le contraire, en somme, de ceux qu'on appelait "connaisseurs". L'herméisme - au théâtre - marque surtout un défaut de sève, de santé. Ce n'est pas plaider pour la facilité que d'alléguer le vieux Boileau, se plaignant déjà que d'un "divertissement" on lui fit une "fatigue".

SAVEUR

Ce propos est d'un temps où les papilles gustatives n'étaient pas encore atrophiées, "post-modernes". On estimait que tout le prix de la chose littéraire était dans la *saveur* due à sa robustesse. Notre sens du goût, émoussé, nous porte à avaler n'importe quoi. Depuis vingt ans, intimidé, comme pris en otage, le public a presque peur de rire dans la propre Maison de Molière. L'idéologie - encore elle ! - y attribue au maître des lieux une politique et un projet également anachroniques, frelate les plus friands morceaux de notre répertoire. Actuellement, la délicieuse *Serva amorosa* de Goldoni est édulcorée, affadie au point d'être méconnaissable (Comédie-Française). La même mésaventure arrive à Labiche, dont Daniel Benouin nous a mitonné un *Prix Martin* (T.E.P.) dont tout n'était pas sans sel, mais auquel il manquait le doigté, la touche - la culture, pour tout dire - d'un authentique chef. C'est bien, en effet, à un manque de culture que la dérive de la mise en scène se ramène. Il faudrait aux ordonnateurs de notre délectation théâtrale beaucoup plus de *finesse* - et moins de morgue - pour accorder leur esprit, conformer leur travail à un propos comme celui-ci, justement de Labiche: "L'homme n'a été inventé que pour divertir ceux qui le regardent d'une certaine façon."

Mais il ne s'agit pas de dresser un registre des "dérives", et encore moins un réquisitoire. Nulle raison invincible pour que notre époque, passionnante par ailleurs, ne produise pas, à son tour, des œuvres riches de pulpe et de suc. Il s'agit, bien plutôt, de déceler ce qui est en gestation, de détecter l'évolution souterraine. "On peut faire théâtre de tout", disait Antoine Vitez qui, même mort, exerce un véritable magistère sur les créateurs d'aujourd'hui. Mot symptomatique d'un art ne disons pas sempiternellement en crise - "sans la crise, il n'y a que la mort", Ionesco a raison - , mais qui se cherche. Le même Ionesco soutient qu' "on peut tout oser au théâtre". On mesure la différence d'avec le propos de Vitez. Pour l'heure, nous nous trouvons dans une sorte de *no man's land*. "Faire théâtre de tout", à coup sûr, un tel programme engendre de détestables conséquences: tel le "tout-adaptable" dénoncé par Victor Haim, telle la dérisoire "esthétique" d'un Robert Hossein, pour qui la partie est gagnée pour peu que le spectateur s'écrie: "C'est comme au cinéma!" Mais la formule atteste aussi que nous vivons une période de transition. Il n'y a pas de raison que ce soit seulement pour le pire.

MUTATION

Au vrai, la contrepartie de tant de "dérives", c'est une mutation qui, souterraine, imperceptible, modifie sans doute de fond en comble l'art du théâtre. Il a fallu des milliards d'années d'"essais", de "hasards" à la nature pour inventer la vie. Il a fallu quelque deux mille ans, d'Aristote à Racine, pour porter la dramaturgie française à son "point de maturité". N'attendons donc pas des hommes de théâtre de 1993 qu'ils mettent au point en

un tournemain un système dramatique ajusté à notre temps. D'une certaine façon, tout repart à zéro, car il n'est plus vrai, comme le croyaient les classiques, que "tout est dit". Avant le nazisme et nos génocides maintenant presque quotidiens, il n'était pas prouvé que la culture fût à ce point-là précaire. Nous voici aussi au seuil d'une autre révolution technique encore. Mais qu'est-ce que le théâtre, à l'heure des images de synthèse et du "temps réel"? Nous vivons encore ce que Nathalie Sarraute a appelé l'"ère du soupçon". Elle visait le roman, en proclamant que nul ne peut plus écrire comme par le passé, ni reprendre le "modèle" des maîtres mêmes. Dostoïevski, Balzac, Proust. Le théâtre tombe à son tour sous le coup du soupçon. Les "lois" découvertes autrefois demeurent, sans doute, pertinentes et opératoires, mais elles demandent à être appliquées de façon toute différente. Pour garder son efficacité, le "système" doit être rénové. L'unité de lieu? Mais nous sommes déjà doués d'ubiquité, nous vivons, par médias interposés, des événements qui surviennent sur les cinq continents, pendant que nous suivons distraitemment du regard la dernière sonde s'enfonçant dans l'infini. Toutes les cultures sont maintenant métissées, et le déracinement n'est plus le fait des seules sociétés anciennement colonisées. On peut aisément faire la même démonstration, en ce qui concerne les autres "règles" de la dramaturgie classique. L'unité de temps? A notre époque de *zapping*, de fragmentation, de vie atomisée? Il convient donc aussi, tout décevants que sont pour l'heure les résultats, de prendre sur le théâtre actuel une perspective tout autre. Au vrai, ce que cherchent difficilement, au prix de bien des échecs, les Thomas Bernhard, les Botho Strauss ou, en France, un Valère Novarina, ce sont de nouvelles formules, un nouveau système, adapté à notre monde éclaté. C'est en fait l'esthétique aristotélicienne, sur laquelle nous avons si longtemps vécu, qui se trouve remise en question. Ce qui nous déroute, dans ce théâtre, est son côté encore "expérimental". En particulier, tout ce que représentait pour nous l'"action" se trouve mis à mal, dans ces laboratoires où s'élabore une dramaturgie du temps pulvérisé, du lieu décentré, de l'action non linéaire, de l'"inaction", même. Notre malaise provient de ce que nous ne pouvons plus adhérer aux formules anciennes, cependant que celles de notre temps ne sont pas encore bien au point. Mais qui soutiendra aujourd'hui qu'il n'est qu'un seul beau, qu'un unique humanisme?

Allons au théâtre. Il remet toujours tout en question. Cette saveur provocante, c'est aussi la plus tonique.

Louis VAN DELFT
Université de Paris X-Nanterre

NOTES DE LECTURE

Georges Bas et Victor Bourgy, *An Introduction to British Drama*. Paris, Longman France, 1993, 220 pages.

Il s'agit d'un panorama des théâtres anglais et irlandais des origines à nos jours et qui va, en gros, du "premier âge d'or du théâtre anglais" (celui qui, riche de son héritage médiéval, vit triompher Shakespeare et ses grands contemporains) à ce "deuxième âge d'or" qui commença vers la moitié du XXe siècle et qui, encore aujourd'hui, tire sa gloire d'un Pinter, d'un Beckett et de tant d'autres.

Cet ouvrage comporte, pour chaque chapitre traité, une introduction, courte mais toujours très claire, suivie d'extraits accompagnés de brèves notes explicatives et de questions destinées à aider l'étudiant dans sa compréhension du texte. Un glossaire, une chronologie, une bibliographie sélective ainsi qu'un index complètent utilement ce manuel.

On pourrait, certes, regretter de ne pas trouver, pour chacun des dramaturges mentionnés, un texte d'illustration mais toute anthologie, par ses dimensions mêmes, est nécessairement une affaire de choix.

Au total donc, un ouvrage qui ne pourra que rendre de grands services à l'étudiant et contribuera certainement à donner au lecteur l'envie d'en savoir davantage sur tel ou tel point évoqué ici ou là.

M.A.

NOTE SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de plusieurs ouvrages et de nombreuses études sur le "Théâtre au temps de Shakespeare". Il anime le Laboratoire de recherches "Mythes, Croyances et Religions dans le Monde anglo-saxon" (qui publie une revue annuelle) et dirige la revue *Théâtres du Monde* (IRIAS).

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de philosophie. Auteur de plusieurs études sur les "Correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII^e siècle", il termine une thèse de Doctorat nouveau régime sur "Le Paradoxe et les philosophes".

René AGOSTINI

Maître de conférences habilité à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines). Auteur d'une thèse sur le théâtre de J. M. Synge, d'une édition bilingue de la poésie de Synge (à paraître en 1994 aux Editions de La Différence - Coll. "Orphée"), d'articles sur Yeats, O'Casey, Joyce.

Michel AROUIMI

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université du Littoral (Département de Français). Diplômé de l'école du Louvre, il est l'auteur d'une thèse de Doctorat de III^e cycle sur Kleist, Melville et Kafka et prépare une thèse nouveau régime.

Georges BARTHOUIL

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Italien), est un spécialiste de Leopardi et l'auteur de nombreux articles et études.

Xavier CERVANTES

ATER à l'Université de Toulouse-Le Mirail (Département d'Etudes anglaises et américaines), prépare une thèse de Doctorat nouveau régime sur Handel et les opéras italiens.

Richard DEDOMINICI

PR.AG. à l'Université d'Avignon (Département d'Italien), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio.

Edoardo ESPOSITO

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Italien), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de III^e cycle en philologie romane et de divers articles sur la littérature italienne et le théâtre napolitain contemporain.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université d'Avignon (Département de Français), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur les figures de l'écrivain au début du siècle et de plusieurs articles.

Aline LE BERRE

Maître de conférences à l'Université de Limoges (Département d'Etudes germaniques), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de III^e cycle et de plusieurs articles.

Jean-François PODEUR

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes hispaniques), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur l'écrivain argentin Leopoldo Marechal et de divers articles.

Ciaran ROSS

Maître de conférences à l'Université de Strasbourg II (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur l'œuvre de Samuel Beckett.

Bernard URBANI

Professeur certifié de Lettres Modernes, chargé de cours à l'Université d'Avignon (Département de Français). Il est titulaire d'un Doctorat de III^e cycle sur la femme dans l'œuvre de Daudet et prépare actuellement une thèse de Doctorat Lettres et Arts sur Proust et Bassani.

Brigitte URBANI

Professeur à l'Université de Provence (Département d'Italien), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de III^e cycle sur la poésie de Giuseppe Ungaretti et d'une thèse de Doctorat d'Etat sur "la figure d'Ulysse dans la littérature italienne", ainsi que de plusieurs articles.

Louis VAN DELFT

Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre (Département de Français), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur "le caractère à l'âge classique" et tient la chronique théâtrale de la revue "*Commentaire*".

THEATRES DU MONDE

SOMMAIRE DU NUMERO 1 (1991)

L'HOMME EN SON THEATRE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

L'homme en son théâtre

I THEORIES, TECHNIQUES ET EXPERIENCES THEATRALES

René AGOSTINI

Pour une esthétique du récit dramatique

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO

Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu

Maurice ABITEBOUL

La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard

Fatima FERREIRA

Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne

Michel AROUIMI

Zéami, Kleist.... et le TSE

II THEATRES POLITIQUES, THEATRES POPULAIRES

Bernard URBANI

Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb

Yacine

Joseph VELASCO

Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?

Enrique BAEZA MARTINEZ

L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Diaz: *Le voilier dans la boueille*

Brigitte URBANI

Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III EPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS

Maurice ABITEBOUL

Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène

Céline GARCIA

Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre

Jean-François PODEUR

Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal

René AGOSTINI

Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne

Bernard URBANI

Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIRE DU NUMERO 2 (1992)

AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THEATRE.

Louis VAN DELFT:

La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain

Albert BENSOUSSAN:

La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE.

Aline LE BERRE:

Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelel* d'Arthur Schnitzler

René AGOSTINI:

Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?

Edoardo ESPOSITO:

La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo

Marielle RIGAUD:

Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation

Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE

Maurice ABITEBOUL:

A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden

Brigitte URBANI:

Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934)

Jacques PLAINEMAISON:

Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée

Jean-François PODEUR:

Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE

Didier ALEXANDRE:

Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel

Maurice ABITEBOUL:

Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector Hound*

Anne LUYAT:

Le théâtre comme métamorphose: Wallace Stevens et Claude Régy

René AGOSTINI:

Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars

Michel AROUIMI:

Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 (1993)

LE THEATRE JADIS ET NAGUERE... ET AUJOURD'HUI

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL,

Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"

Maurice ABITEBOUL:

Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance

Christian ANDRES:

Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIECLE VINGTIEME

François CHEVALDONNE:

Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles

René AGOSTINI:

Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE

Jean-Claude CRAPOULET:

Le théâtre écossais de 1918 à 1926

Liliane MEFFRE:

Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein

René AGOSTINI:

La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène

Aline LE BERRE:

Laidetude et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline* d'Ödön Von Horváth

IV. L'APRES GUERRE

Marielle RIGAUD:

Mort d'un commis voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire

Jean-François PODEUR:

Don Juan, de Leopoldo Marechal: du mythe à l'allégorie du salut

Maurice ABITEBOUL:

Lecture de *Au bois lacté*, de Dylan Thomas : attitudes galloises

Edoardo ESPOSITO

L'art de la comédie d'Eduardo de Filippo

Andrée STEPHAN

Le Chemin du Roy, de Francoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

V. EN CETTE FIN DE SIECLE

Bernard URBANI:

"Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne": Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*

Michel AROUIMI:

Suicide sur scène de la violence: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

Anne LUYAT:

Chambres, de Philippe Minyana "la haute tension du langage"

Christian IMBART

La fin du consensus: à propos du *Barillet*, de Jean-Pierre Pelaez

Céline GARCIA

A propos du *Barillet* : éléments de mise en scène

Mquette, couverture, tirage:
IMPRIMERIE FACULTE DES LETTRES.
AVIGNON

Dépôt légal: MAI 1994

I.S.S.N: 1162 - 7638

prix: 80 f

Maquette, couverture, tirage:
IMPRIMERIE FACULTE DES LETTRES.
AVIGNON
Dépôt légal: MAI 1994
I.S.S.N: 1162 - 7638
prix: 80 f