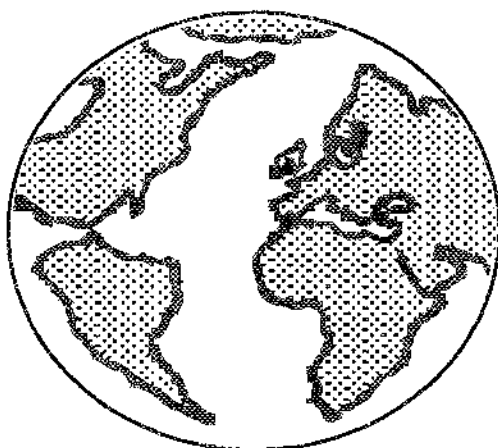


Cahier N°5

1995

THEATRES DU MONDE

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



CONTOURS DE L'ECHEC AU 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



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
Christian ANDRES, Professeur à l'Université d'Amiens
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 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 5
PRINTEMPS 1995
CONTOUR DE L'ECHEC AU THEATRE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Contour de l'échec au théâtre. p. 7

I. LA NOTION D'ECHEC DANS LE THEATRE DE LA RENAISSANCE

Théa PIQUET:

La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse
ou constat d'échec d'une société décadente ? p. 13

Christian ANDRES:

La dialectique nationaliste de l'échec dans *Le Siège de Numance* de Cervantès. p. 25

Maurice ABITEBOUL:

La Tragédie de l'athée de Cyril Tourneur ou l'échec de l'"athéisme". p. 33

II. LE XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC:

AUTOUR DU THEME DE L'ECHEC.

Bernard URBANI:

Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre. p. 41

Marie-Françoise HAMARD:

Le Feu de Gabriele d'Annunzio ou l'ambition d'un nouvel opéra. p. 61

Richard DEDOMINICI:

L'échec de Corrado Brando: destin tragique et accomplissement du surhumain
dans un drame de Gabriele d'Annunzio: *Plus que l'amour* (1907). p. 71

III. Le XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: L'ECHEC EN QUESTION.

Aline LE BERRE:

Esthétisme et mariage: une impossible gageure dans *l'Irrésolu*
de Hugo Von Hofmannsthal (1921). p. 85

Edoardo ESPOSITO:

Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti:
Corruption au palais de justice (1944). p. 113

Philippe WELLNITZ:

De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre: le *théâtre de l'échec* de langue allemande. p. 121

IV. LE XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC:

QUELQUES FORMULES A SUCCES.

William M. BUCKNER:

Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans
Fin de partie de Samuel Beckett (1957). p. 129

Jean-Patrick FESTE:

La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967). p. 139

Elisabeth ANGEL-PEREZ: De <i>The Way of the World</i> de Congreve à <i>Restoration</i> d'Edward Bond (1981): la tragédie restaurée.	p. 145
V. POUR UNE REUSSITE AU THEATRE: LES CONTOURS DE LA THEATRALITE:	
Olivier ABITEBOUL L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens.	p. 157
Nicolas ROMEAS: A quoi sert le théâtre ?	p. 165
Michel AROUIMI: Ce que dit le théâtre à propos de lui-même.	p. 169
Louis VAN DELFT: Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline.	p. 181

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Contours de l'échec au théâtre

CONTOURS DE L'ECHEC AU THEATRE

Comme les précédents numéros, le numéro 5, notre livraison de 1995, s'est voulu - en très grande partie - thématique: en l'occurrence, il nous a semblé, cette année, que la notion d'échec(s) au théâtre pouvait constituer un sujet d'étude digne d'intérêt.

Pourquoi l'échec au théâtre ?

Parce que, sans doute, comme dans la vie, le théâtre est apte à nous (re)présenter des situations mal exploitées, des projets contrariés, des aspirations insatisfaites ou déçues, des personnages frustrés ou en plein désarroi, des scènes de désenchantement, des dénouements inaboutis, à nous sensibiliser aussi à une problématique de l'inattendu (ou de l'inespéré) qui risque de se solder par un constat d'échec.

Parce que aussi, derrière l'échec peuvent se profiler les contours d'une réussite à venir, d'une espérance "ardemment désirable": que d'échecs, parfois, qui ont préparé le terrain d'une lointaine réussite... Donc, non pas seulement l'échec comme "clé de la désespérance" mais aussi - et surtout - l'échec comme stimulant de la lucidité, comme mode d'analyse et d'investigation, comme instituteur de la volonté, comme ferment d'une espérance à retrouver, comme promesse d'une réussite à construire. Après la stérilité la fécondité: car, comme dit le poète, "si vient l'hiver, / Le printemps saurait-il tarder" ?

C'est donc, pour commencer, "la notion d'échec dans le théâtre de la Renaissance" qui est passée au crible, notamment dans trois grandes œuvres dramatiques nationales de l'époque (italienne, espagnole et anglaise), examinées dans une triple perspective, sous des éclairages croisés mettant respectivement en relief 1) le cadre social et moral, 2) le contexte historique et politique, 3) l'arrière-plan philosophique et religieux des pièces considérées.

Théa Picquet, dans son étude de *La Mandragore* de Machiavel (1525), s'interroge sur une problématique bien particulière: celle qui fonde le succès d'une stratégie amoureuse sur le constat d'échec d'une société décadente. C'est ainsi que, parmi l'écroulement des valeurs traditionnelles, c'est la famille, la première atteinte, qui se révèle défaillante sur le plan éthique; d'autre part, "la comédie présente une intrigue très acerbe des religieux", la religion offrant une caution perverse au péché et reniant "la morale la plus élémentaire". Ainsi est confirmée la prise de conscience de "la décadence d'une société qui s'inscrit bien dans la crise de la Renaissance".

Christian André, pour sa part, explorant - dans un cadre historique et politique - *Le Siège de Numance* de Cervantès, analyse la notion d'échec "à l'œuvre dans cette tragédie espagnole des années 1581-85", et, pour ce faire, en examine "la dialectique nationaliste" qui parvient à "transformer en victoire pour ainsi dire un fait de guerre qui fut, au bout du compte et tout de même, un échec cruel". C'est, en effet, en transcendant l'échec historique de Numance en victoire - "préfiguration (en creux) des victoires espagnoles à venir" - mais c'est aussi en théâtralisant le Scipion historique, et en se livrant à un traitement "providentialiste et dramatique" de l'échec numantin, que Cervantès nous conduit à reconsidérer la notion d'échec.

Maurice Abiteboul, enfin, - dans le cadre d'une étude qui souligne les enjeux philosophiques et religieux de l'univers tragique de Tourneur - analyse comment, dans *La Tragédie de l'athée* (1611), c'est l'échec de l' "athéisme" (considéré comme "une interprétation erronée d'une certaine conception de la notion de Nature") qui constitue le thème majeur de cette pièce. En prônant, en effet, la *patience* comme seule "vengeance (possible) de l'honnête homme", Tourneur s'applique à démontrer en fait les thèses stoïciennes et chrétiennes selon lesquelles toute victoire spirituelle s'accomplira en

conformité seulement avec le respect des valeurs traditionnelles - et, en particulier, le respect des lois de la Nature selon les conceptions de Bacon ou de Hooker. Ce message prend ainsi la forme, dans cette tragédie, de "la réfutation de l'athéisme, dépeint comme naturellement et providentiellement voué à l'échec".

Une deuxième série d'articles nous transporte à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}: ils s'efforcent de cerner, dans trois réalisations qui aspirent à la reconnaissance en tant que production théâtrale ou œuvres dotées d'une théâtralité forte, les critères distinctifs qui pourraient les sauver d'un constat d'échec, voire leur conférer les lettres de noblesse qu'elles réclament.

Bernard Urbani nous rappelle, par exemple, que "les maîtres du roman réaliste et naturaliste, les Goncourt et Alphonse Daudet en particulier, n'ont pas résisté à la tentation du théâtre mais [que] leurs expériences se sont avérées malheureuses". Il montre notamment comment Daudet, de 1861 à 1872, écrivant drames et comédies, ne connaît que des échecs. Il insiste plus précisément sur deux œuvres de 1872, *Lise Tavernier* et *L'Arlésienne*, "deux désastres au théâtre", et s'attache à démontrer qu'au cours des deux décennies suivantes, Daudet poursuit, sans plus de succès d'ailleurs, sa "lutte pour le théâtre". Le bilan se solde donc, en dépit "d'heureuses qualités de finesse et de poésie, et même [d']une certaine force dramatique", par un constat d'échec: "Daudet: un auteur dramatique, certes, mais incomplet [...] discuté et nié par la critique, refusé par le public."

Marie-Françoise Hamard, pour sa part, examinant les aspirations artistiques de d'Annunzio dans son roman *Le Feu* (1899) - et celles de son protagoniste -, nous dévoile "l'ambition dannunzienne d'alors [...]: inventer une esthétique nouvelle, qui serait aussi [...] une entreprise de création et de résurrection". L'ambition avouée est celle "d'un art total - rêverie symboliste, plus ou moins, dans son thème, héroïque dans sa teinte". Il est clair que "cette œuvre totale, 'sublime', c'est, dans l'esprit de d'Annunzio, un opéra". Le projet, bien entendu, s'élabore conformément au leitmotiv du roman: "Créer avec joie!" - ce qui constitue "le vecteur de l'œuvre réussie, qui en cela s'oppose à toutes les apologies anciennes de la souffrance, aux inspirations romantiques, aux pessimismes métaphysiques" - et n'est pas sans évoquer le drame wagnérien: projet, donc, "mémoirel et inédit [...] servant la vocation théâtrale, musicale, parallèlement revendiquée".

Richard Dedominici analyse une autre œuvre de Gabriele d'Annunzio, spécifiquement théâtrale cette fois, *Plus que l'amour*, pièce qui connut un échec retentissant lors de sa création en 1907. Il s'agit en quelque sorte d'une "pièce à thèse, porteuse d'un contenu social et politique" où sont exposées les idées de l'auteur sur "le rôle du 'grand homme' dans la société contemporaine". Sont alors successivement examinés les "critères du surhumain" selon d'Annunzio, puis "le 'terrifiant problème' et la quête d'identité". Il apparaît ainsi que "le 'théâtre idéal' de d'Annunzio est [...] conjectural, intérieur, rêvé [...]; qu'il écrivait pour un public idéal qu'il n'avait pas encore trouvé et qu'il ne devait jamais trouver". On aurait donc affaire à "une dramaturgie onirique", ce qui expliquerait les malentendus ou "contresens", les rendez-vous manqués avec un public attendant plutôt des pièces "d'allure vériste". La question reste donc posée: ce "théâtre ouvert" trouvera-t-il enfin son public à l'aube du XXI^{ème} siècle ?

Les trois études suivantes nous permettent de poursuivre notre exploration du thème de l'échec et, notamment, de nous interroger sur certaines modalités de son expression dans le théâtre du XX^{ème} siècle. S'agit-il d'un théâtre dramatisant "une impossible gageure" ? S'agit-il d'un théâtre s'efforçant, avec plus ou moins de succès, de se faire l'écho d'un "débat

moral" plus large, concernant toute la société ? S'agit-il, enfin, d'un théâtre baignant dans un climat d'échec total ? Il s'agit bien, en tout cas, de "l'échec en question".

Aline Le Berre, dans son étude de *L'Irrésolu* (1921) de Hugo von Hofmannsthal, examine "le problème de la compatibilité de l'esthétisme avec le mariage". Il ne faut pas oublier que cet écrivain autrichien "a assisté à la décadence, puis à l'effondrement de l'empire autrichien, c'est-à-dire à la disparition d'une certaine forme de société, la haute société aristocratique, raffinée et oisive". Malgré un contexte politique et social défini par "l'ébranlement de la défaite" et "bien que son tempérament, sa formation et ses idées paraissent devoir l'en détourner radicalement", le héros de la pièce finira, en dépit de son scepticisme, voire de son nihilisme, par "trouver la stabilité dans le mariage": dénouement sans doute assez peu crédible mais qui marque la volonté du dramaturge de "délivrer un message optimiste [...] certes 'en demi-teintes'" et, finalement, exprime "l'impossible gageure" - à deux doigts de l'échec ? - à laquelle s'est heurté l'auteur.

Edoardo Esposito examine une pièce d'Ugo Betti, *Corruption au palais de justice* (1944), qui, elle aussi, se situe "à une période particulièrement critique", pour l'Italie cette fois, celle "de la seconde guerre mondiale et de l'expérience fasciste". La réflexion, dans un tel contexte, "sur l'administration de la justice et sur ses dérives", sur l'atmosphère malsaine qui règne dès lors, témoigne à l'évidence du souci de la part du dramaturge, de faire sa (large) part au "débat moral" et de s'interroger sur l'échec de l'institution judiciaire à fonctionner de manière satisfaisante, car "il existe des valeurs qu'on ne peut ignorer ou feindre d'ignorer indéfiniment": le message, on le voit, n'est pas pessimiste puisque, "à travers les vicissitudes d'une justice dévoyée, c'est une excellente leçon d'humanisme qui nous est livrée". C'est, en outre, "une façon de dire non au respect malhonnête du formalisme institutionnel et d'avouer l'échec d'une vie nourrie d'alibis et de faux-semblants".

Philippe Wellnitz, se livrant à une évocation de deux siècles de théâtre de langue allemande, fait le point sur ce qu'il nomme un "théâtre de l'échec": après avoir rappelé l'importance dans ce domaine de Lessing, de Schiller et de Lenz, au XVIII^{ème} siècle, il s'attarde tout spécialement sur le message de Büchner dans *Woyzeck*, "une des pièces-clef du XIX^{ème} siècle" dont l'originalité "réside avant tout dans un nouveau type de personnage, dont le langage elliptique et l'échec inéluctable rompent radicalement avec les us dramatiques de l'époque". Parmi les auteurs dramatiques du XX^{ème} siècle se détache surtout le Suisse Friedrich Dürrenmatt dont l'œuvre, à travers quatre décennies (1947-1986), apporte une réponse nuancée à la question de "l'échec au théâtre": "aux 'hommes courageux' qui échouent en nous montrant la voie, succède l'échec du langage qui nous incite à le repenser, pour aboutir à la mise en évidence de la théâtralité de notre monde en échec".

Le théâtre, pour autant, ne se complaît pas dans une thématique - ni dans une symbolique - de l'échec: il y puise certes, parfois, une inspiration qui, paradoxalement, peut être le terreau de son succès, mais ne recherche pas systématiquement - et de manière masochiste ? - à en cultiver les fruits maléfiques. Il lui arrive même de tenter (délibérément ou inconsciemment) d'innover et de rechercher de nouvelles formules. C'est ce que démontrent, chacun à sa manière, les trois articles qui suivent.

William M. Buckner propose ainsi une lecture stimulante de la pièce de Samuel Beckett, *Fin de partie* (1957), pièce où l'analogie avec une fin de partie au jeu d'échecs est explorée avec toute la technicité du joueur expert et toute l'habileté du fin critique. Il s'agit, pourrait-on dire, d'une pièce qui joue sur le thème des échecs mais dont le présupposé sous-

jaçant demeure à la fois l'interrogation (métaphysique) sur l'issue de la partie que livre l'homme face à son destin (son échec ? : "Hamm [...] tente vainement de rallier son camp avant l'échec et mat imminent") et le renouvellement (esthétique) de la formule théâtrale destinée à "dramatiser" cette interrogation (assurément une formule à succès : "La partie sans résultat dont on trouve trace dans *Fin de partie*, c'est cette absence de vainqueur(s) et de vaincu(s) réels, par rapport aux principes du jeu d'échecs"). L'une des réponses qu'apporte "la théorie de la fin de partie" - selon Beckett - réside probablement dans "la certitude qu'il n'y aura plus rien".

Jean-Patrick Feste, dans son étude des *Reclus* (1967), pièce du dramaturge maltais Francis Ebejer, s'efforce de montrer que la symbolique du jardin, "jardin d'Eden d'après la Chute", contribue au succès d'un drame qui, par sa thématique, suggère que "le mal [...] est inhérent à l'homme et fait partie intégrante de sa nature". Quels que soient les efforts de l'homme pour se libérer de ce mal essentiel, ils ne peuvent qu'être voués à l'échec puisque, aussi bien, "il est vain de prétendre l'extirper une fois pour toutes, comme si la nature prenait un malin plaisir à l'entretenir, le cultiver, et à tout mettre en œuvre pour qu'il ne disparaisse jamais". En outre, en faisant du jardin "une allégorie de la mémoire", et en suggérant que le passé "non seulement ne disparaît pas mais réapparaît (repousse) avec toujours plus de force et de ténacité", Ebejer, à sa façon, illustre avec succès le thème de l'échec "toujours recommencé", redonnant peut-être ses lettres de noblesse au mythe de Sisyphe.

Elisabeth Angel-Perez, examinant *A Restoration* (1981), pièce d'Edward Bond qui "a pour objectif de remettre à l'honneur la comédie légère de la Restauration", montre comment, pour le dramaturge, "il s'agit de se servir d'une formule triomphante à la fin du XVII^e siècle pour mettre en place une parabole universelle sur la société capitaliste". Elle souligne aussi que "dans *Restoration*, la comédie s'infléchit en théâtre épique grâce, notamment, à la restauration du tragique et à l'altération de la formule-modèle" et explique que "les pièges que se tendent les personnages entre eux ne sont plus linguistiques mais de l'ordre de la survie de l'individu et de la classe". En outre, "Bond développe à outrance une esthétique de l'interlude", la chanson permettant "d'introduire de l'épique (narré) dans du dramatique (joué) et de faire pénétrer le spectateur dans la tragédie universelle de l'histoire humaine". Bref, en "revisitant" la formule, Bond "en fait le vecteur d'une forme neuve: le théâtre épique", donnant au théâtre une de ses réussites les plus achevées.

Une dernière série d'articles ou études est consacrée à une réflexion multiple sur ce qui nous paraît aussi bien constituer la forte empreinte du théâtre que marquer son indéniable réussite : sa théâtralisation de la pensée, de la vie quotidienne, du théâtre lui-même ou de la problématique de la "politique du pire".

Olivier Abiteboul, tout d'abord, nous livre ses réflexions sur "l'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens": se référant essentiellement à Epictète et à Marc-Aurèle, il démontre comment, "à travers les scènes du théâtre du monde, la figure du sage-acteur, le rôle que joue l'homme pour conduire sa vie au mieux, l'expression de la vie par le genre tragique, c'est toute une théâtralité du discours philosophique qui transparait dans le stoïcisme". C'est bien, en effet, à une exploitation réussie de la métaphore théâtrale que s'applique la pensée stoïcienne, habile à définir sa conception du monde, de l'homme ou de la vie en des termes qui dévoilent dans le réel vécu ou pensé une perception théâtralisée aboutie.

Nicolas Roméas, dans une étude lucide et généreuse, s'interroge, quant à lui, et pose la question: "À quoi sert le théâtre ?". Il souligne que "le théâtre est le lieu du combat contre une réalité désespérante" et, passant en revue, "depuis les grandes tempêtes du début de ce siècle", les aspirations et les interrogations de la scène actuelle, il pose cette question

capitale: "[Le théâtre] peut-il nous réapprendre à vivre ?" S'il note, ici ou là, un "relatif échec artistique [...]" à nous interpeller *immédiatement*", et signale les "pièges et chausse-trappes" qui entravent "les généreuses tentatives de ce théâtre", il observe toutefois - gage d'une réussite certaine de la modalité théâtrale - un "échange de souffle incessant entre la scène devenue familière et la réalité quotidienne".

Michel Arouimi nous propose une étude qui nous permet d'entendre "la voix même, ou peut-être la dernière parole de l'art théâtral". C'est, en effet, grâce à une analyse d'une "mise en abyme du lieu théâtral" et à une exploration de ce qui paraît bien être une "mise en question de l'art théâtral" que se dévoile, semble-t-il, l'objet même du spectacle: "la catharsis théâtrale". C'est finalement, sans doute, l'absence de texte de cette pièce, *J'ai une langue*, ce "discours muet sur le rituel théâtral" qui garantit la réussite d'un projet qui peut se voir "comme une plongée introspective, tendue vers les origines sacrificielles du théâtre". Non pas, donc, l'échec d'un théâtre de la parole mais un retour réussi aux origines mêmes du théâtre.

Louis Van Delft, enfin, dénonçant la "rectification" d'Anouilh et de Céline, s'interroge sur les risques que nous courons de nous acheminer "vers un théâtre 'correct' ", et regrette "le ressassement, la standardisation, la pasteurisation du théâtre actuel". Qu'il faille qu'un théâtre - rendu timoré par la crainte de se voir privé d'un mécénat (ou d'un *sponsoring*) indispensable - consente à l'autocensure (afin de s'assurer les "aides à la création" et autres subventions ou indemnités nécessaires à sa survie) constitue, en effet, un risque pour le théâtre lui-même, risque qui peut aller jusqu'à "un toilettage, une dénaturation, une [...] occultation et rectification" qui correspondraient, en même temps qu'à une trahison de l'œuvre proposée, à l'échec même de la vocation théâtrale, laquelle est, pourtant, provocation plutôt qu'adhésion timide. Le succès au théâtre ne pourrait-il alors s'obtenir qu'au prix de l'échec même de sa mission qui est d'établir - et de préserver - la relation essentielle (et par conséquent nécessairement *sincère*) entre le monde du théâtre et le théâtre du monde ?

Alors se poserait de nouveau la double question: Constat d'échec ou non pour le théâtre ? Quelles perspectives de réussite - entendons: de fidélité à sa vocation - pour le théâtre ?

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication

***I LA NOTION D'ECHEC DANS
LE THEATRE DE LA RENAISSANCE.***

Théa PICQUET

La Mandragore de Nicolas Machiavel :
succès d'une stratégie amoureuse
ou constat d'échec d'une société décadente ?

Christian ANDRES

La dialectique nationaliste de l'échec dans
Le Siège de Numance de Cervantès.

Maurice ABITEBOUL

La Tragédie de l'athée de Cyril Tourneur ou l'échec de l'"athéisme".

LA MANDRAGORE DE NICOLAS MACHIAVEL: SUCCES D'UNE STRATEGIE AMOUREUSE OU CONSTAT D'ECHEC D'UNE SOCIETE DECADENTE?

"C'est le premier examen de l'homme, peut-être le seul purement objectif; l'étude des passions faite sans passion, comme l'étude d'un problème de mathématiques..."

c'est ainsi que Jean Giono qualifie la démarche de Nicolas Machiavel¹, démarche qui n'apparaît pas seulement dans ses célèbres écrits politiques, mais aussi dans ses pièces de théâtre.

En effet, *La Mandragore* triomphe en 1525 à Florence, à Modène et à Venise et prouve combien son auteur s'inscrit dans la tradition comique de son époque.

Ainsi, dans son *Discours ou plutôt Dialogue* dans lequel on examine si la langue dans laquelle ont écrit Dante, Boccace et Pétrarque doit s'appeler italienne, toscane ou florentine², le penseur nous livre ses réflexions à propos de la comédie et annonce que le but de celle-ci est d'offrir à nos yeux le miroir de la vie privée et que pour y parvenir elle ne doit employer que des expressions qui excitent le rire, afin que les hommes, attirés par le plaisir, goûtent l'exemple utile qu'elle cache sous son voile. De la même façon, le sujet de la pièce est des plus classiques: un vieux mari, Messer Nicia, trahi par une épouse jeune et belle, Lucrezia, grâce à la ruse d'un individu louche et parasite, Ligurio, qui vient en aide à un jeune homme fou d'amour, Callimaco.

C'est dans cette optique que nous pouvons analyser la stratégie amoureuse et définir s'il y a échec ou succès.

Pour ce faire, nous évoquerons d'abord le contexte général, nous étudierons ensuite la dynamique de l'action et verrons enfin comment interpréter l'épilogue de la comédie.

Comme tous les commédiographes de son époque, Machiavel situe la scène dans sa ville et plante le décor dès le Prologue: "Regardez cette décoration qui se déploie sous vos yeux: voilà votre Florence."³, lance-t-il aux spectateurs. Puis, il précise le contexte historique (Acte 1, scène I), lorsque Callimaco fait allusion à la descente des Français en Italie: "J'y étais (à Paris) depuis dix ans seulement, lorsque le passage du roi Charles en Italie fut le prélude des guerres qui ont ruiné cette contrée."⁴, ce qui situe l'action vers les années 1504-1505, Charles VIII ayant envahi la péninsule en 1494-1495.

1 Machiavel, *Oeuvres complètes*, édition La Pléiade, 1974, page XIII.

2 Edition ci-dessus, pages 169-170.

Voir aussi: Niccolò Machiavelli, *Il Teatro e gli Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 196.

3 Niccolò Machiavelli, *La Mandragola*, Torino, Einaudi, 1967, p. 13: "Vedete l'apparato, / Qual or vi si dimostra: / Quest'è Firenze vostra."

4 Edition citée, p.16: "E perché in capo di dieci cominciorno, per la passata del re Carlo, le guerre in Italia, le quali ruinorno questa provincia..."

Les personnages également sont conventionnels.

Ainsi, Nicia, le mari stupide qui se prétend intelligent n'est autre qu'un descendant de Calandrino, héros de Boccace. Le jeune homme amoureux, Callimaco, est traditionnel lui aussi puisqu'il tombe amoureux par ouï-dire, procédé psychologique commun à la littérature amoureuse du Moyen-Âge. Il rappelle en effet à Siro, son serviteur, comment à Paris, un jour, "la conversation tomba sur les femmes" et qu' "une discussion s'engagea sur le fait de savoir où étaient les plus belles, en Italie ou en France" et qu'alors l'un des Florentins présents, Camillo Calfucci, "un peu fâché, s'écria que, quand même toutes les femmes d'Italie seraient des monstres, une sienne parente était la seule capable de rétablir leur réputation"⁵. Devant la description des grâces et de la beauté de la jeune femme, Callimaco sent "s'éveiller dans (son) coeur un désir si passionné de la voir que, laissant là tout autre projet et ne songeant plus ni à la guerre ni à la paix d'Italie", il se hâta d'arriver à Florence. Quant à Ligurio, il est défini tout de suite comme un parasite⁶ et représente ainsi un type comique qui remonte à Plaute et à Térence. Il joue le rôle du demiurge qui "intervient dans la destinée humaine et prête son aide aux amoureux"⁷. Lucrezia est le type ordinaire de la femme qui trompe son mari; jeune et belle, elle finit par tomber dans les bras du séducteur. Frère Timoteo n'est autre que le religieux typique de la comédie de la Renaissance, il n'est pas jugé en tant qu'individu, mais dans son milieu⁸.

Ces personnages correspondent donc à la typologie comique de l'époque, comme Machiavel lui-même la définit dans son *Discours ou plutôt Dialogue*...⁹: "Un valet fripon", "un vieillard ridicule", "un jeune homme que l'amour rend insensé", "une putain enjôleuse", "un parasite gourmand", ce sont presque tous des personnages de *La Mandragore*.

Cependant, par certains aspects, ils échappent à la tradition. Leur humanité et leur complexité, par exemple, ne se retrouvent pas dans les autres comédies de la Renaissance.

C'est surtout le cas de Callimaco. En effet, on peut voir en lui l'homme incapable de déterminer son propre destin, qui ne trouve aucune issue à ses angoisses ni à ses problèmes et se contente alors de mettre son sort entre les mains de Ligurio. De plus, il présente une richesse de caractère tout à fait originale pour l'époque dans la mesure où il évoque son passé; il se présente d'ailleurs ainsi¹⁰: "Je pense que tu m'as entendu dire mille fois (et il ne m'importe guère que tu l'entendes pour la mille et unième) qu'ayant à peine dix ans, orphelin de père et mère, je fus envoyé par mes tuteurs à Paris, où j'ai demeuré vingt années". On peut également apprécier sa grande lucidité, lorsqu'il sait estimer les situations,

5 Ed. citée, I,1, p.17: "... e nel ragionare insieme, accadde un giorno che noi venimmo in disputa, dove erano più belle donne, o in Italia o in Francia. E perché io non potevo ragionare delle italiane, sendo sì piccolo quando mi partii, alcuno altro fiorentino, che era in presenza, prese la parte franzese, e Camillo la italiana; e doppo molte ragione assegnate da ogni parte, disse Camillo, quasi che irato, che, se tutte le donne italiane fussino monstri, che una sua parente era per riavere l'onore loro."

6 I, 1, édition *La Pléiade*, p.192: "Tu connais Ligurio, qui vient tous les jours dîner chez moi. Il a été jadis courtier de mariages; depuis il s'est mis à quêter soupers et dîners..."

7 I, 3.

8 Ed. *La Pléiade*, p. 207: "Ligurio. Ces moines sont rusés et matois; et c'est raison, puisqu'ils savent nos péchés et les leurs..."

9 Ed. *La Pléiade*, p. 182. Ed. Feltrinelli, p. 196.

10 I, 1. Édition Einaudi, page 16: "Io credo che tu m'abbi sentito dire mille volte, ma e' non importa che tu lo intenda mille una, come io avevo dicci anni, quando da e' mia tutori, io fui mandato a Parigi, dove io sono stato venti anni..."

choisir ses alliés, engager son honneur et sa réputation en jouant le rôle du faux médecin¹¹. Ses monologues sont d'ailleurs particulièrement intéressants puisqu'ils expriment ses désirs et ses doutes et en font un personnage particulièrement pathétique¹²: "...mais que faire? quel parti prendre, de quel côté me tourner? ... Si je pouvais dormir la nuit, si je pouvais prendre quelque nourriture, si je pouvais goûter quelques distractions dans le monde, si je pouvais trouver plaisir à quoi que ce soit, j'aurais plus de patience et j'attendrais l'occasion...", comment manifester plus clairement son angoisse existentielle?

Quoi qu'il en soit, Callimaco apparaît bien faible devant Ligurio.

L'organisateur du stratagème, c'est lui. Il énonce très clairement sa mission, utilise le langage militaire d'un condottiere¹³: "Ne perdons plus de temps ici. Je veux être le capitaine et commander l'armée pour la journée". La répartition des rôles se fait avec le même vocabulaire guerrier: "Callimaco sera placé à l'aile droite, moi à l'aile gauche; le poste du docteur sera entre les deux ailes¹⁴; Siro fera l'arrière-garde pour porter secours au corps qui fléchirait; le mot d'ordre sera *Saint Coucou*." Ligurio apparaît donc comme un chef politique, qui trouve un allié dans la personne de Frère Timoteo.

Ce rôle a beaucoup intéressé la critique, tout particulièrement par son ambiguïté. On peut se demander si le frère est sournois ou stupide, pieux ou cynique. En effet, s'il avoue sa cupidité, il éprouve également du remords. Ainsi, dans un premier monologue¹⁵, son lexique est celui du commerce et non celui de la foi: "Il est bien vrai que je m'y suis laissé prendre; néanmoins j'ai mon profit dans cette duperie: Messer Nicia et Callimaco sont riches, et par divers moyens je tirerai bon parti de l'un et de l'autre", se dit-il. Dans un second monologue¹⁶, par contre, il manifeste ainsi son repentir: "On dit bien que la mauvaise compagnie conduit l'homme à la potence; et bien souvent mal vous arrive pour être trop facile et trop bon, comme pour être trop méchant. Dieu sait que je ne pensais faire injure à personne, je me tenais dans ma cellule, je disais mon bréviaire, je m'occupais de mes fidèles..." Il prend conscience du tragique de la situation: "... il a fallu que ce diable de Ligurio vienne à moi. Il m'a fait tremper le doigt dans un petit péché, et j'y ai fourré le bras, et puis tout le corps, et je ne sais pas encore comment je vais m'en sortir."¹⁷ Il semble regretter l'heureux temps où il pouvait accomplir tranquillement sa tâche et où l'église était

11 II, 6.

12 I, 3; IV, 1; IV, 4.

13 IV, 9. Edition Einaudi, page 53: "Non perdiam più tempo qui. Lo voglio essere el capitano, e ordinare l'esercito per la giornata." Edmond Barincou propose la traduction suivante pour *La Pléiade*, p. 226: "Ne perdons pas ici le temps. Je veux être le général et régler l'ordre de bataille."

14 IV, 9. Le texte italien emploie le mot "corno", qui a pour effet de faire rire, puisque la situation de Nicia, placé "entre deux cornes", suggère son infortune prochaine. De plus, "San Cucù" se rapproche bien sûr de "Saint Cocu".

15 III, 9. Edition Einaudi, p.39: "...Egli è vero che io sono suto giuntato; nondimeno questo giunto è con mio utile. Messer Nicia e Callimaco son ricchi, e da ciascuno per diversi rispetti sono per trarre assai..."

16 IV, 6. Edition Einaudi, p.51: "E' dicono el vero quelli che dicono che le cattive compagnie conducono gli uomini alle forche; e molte volte uno capita male, così per essere troppo facile e troppo buono, come per essere troppo tristo. Dio sa che io non pensavo ad iniurare persona, stavomi nella mia cella, dicevo el mio ufficio, intrattenevo e' mia devoti..."

17 *Idem*: "capitomi inanzi questo diavolo di Ligurio, che mi fece intingere el dito in uno errore, donde io vi ho messo el braccio, e tutta la persona, e non so ancora dove io m'abbia a capitare".

remplie de fidèles¹⁸: "Soyons surpris après cela que la dévotion tombe en décadence! je me souviens du temps où il y avait jusqu'à cinq cents ex-voto; aujourd'hui il n'y en a pas vingt. C'est notre faute aussi: nous n'avons pas su maintenir sa réputation..."

À côté de ce personnage ambigu, Lucrezia apparaît comme l'image de la passivité, comme la victime innocente de la conspiration ourdie contre elle. Elle semble rester totalement étrangère à l'action, entre en scène très tard¹⁹ et bien peu souvent. Elle ne veut rien et ce n'est pas elle qui raconte sa conversion à l'adultère, mais son amant qui en fait le récit à Ligurio²⁰. Par contre, elle semble devenir volontaire dans le mal²¹, apprend à utiliser le verbe "vouloir", le pronom "je", semble tenir un raisonnement logique pour la première fois. Comme chez Boccace, la découverte de l'amour semble révéler paradoxalement l'intelligence de la femme.

Nicia, son mari, est bien moins original et ne semble justifier sa présence que par le rire qu'il suscite. C'est d'ailleurs ainsi qu'il est présenté par Callimaco²²: "... bien qu'il soit docteur, il est l'homme le plus crédule et le plus sot de Florence". Il correspond aux critères établis par Machiavel dans son *Discours ou plutôt Dialogue...* et parle en toscan avec force expressions dialectales, populaires et même vulgaires. Il semble totalement incapable de prendre conscience du problème, de dominer la situation et chez lui il n'y a même pas de conversion.

À différents titres, ces personnages vont être impliqués dans une intrigue amoureuse et Machiavel suggère l'idée d'une stratégie dès le prologue²³ lorsqu'il écrit: "Une jeune femme, la sagesse même, en fut passionnément aimée: vous verrez comment il (Callimaco) s'y prit pour la séduire; et je voudrais, mesdames, que vous fussiez séduites comme elle."

Le point de départ est donc la naissance de l'amour chez un jeune homme de trente ans, Florentin riche et cultivé, qui mène à Paris une vie bien agréable entre ses études, ses plaisirs et ses affaires²⁴. Dès qu'il entend parler de Madonna Lucrezia, il en tombe amoureux, brûle du désir de lui plaire, à tel point qu'il rentre à Florence dans le seul but de la rencontrer, et demande à Siro, son serviteur, de mettre son génie à l'œuvre pour trouver une solution²⁵. Le but recherché est ainsi la séduction de la jeune femme.

18 V, 1; Edition Einaudi, p. 56: "E si maravigliano poi se la divozione manca. Io mi ricordo esservi cinquecento imagine, e non ve ne sono ora venti; questo nasce da noi, che non le abbiamo saputa mantenere la reputazione."

19 III, 10, lorsque sa mère, Sostrata, essaie de la convaincre à se prêter au jeu.

20 V, 4.

21 V, 4; Edition Einaudi, p. 60: "Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesimaarei fatto, io voglio iudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti. Pero io ti prendo per signore, padrone, guida; tu mio padre, tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene; e quel che mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia sempre..."

22 I, 1. La traduction est d'Edmond Barincou pour *La Pléiade*. Le texte italien (Edition Einaudi p. 18) dit: "... benché sia dottore, egli è el più semplice omo di Firenze..."

23 Edition Einaudi, *Prologo*, p. 13-14: "Una giovane accorta/ Fu da lui molto amata, / E per questo ingannata / Fu come intenderete, ed io vorrei / Che voi fussi ingannate come lei".

24 I, 1. *La Pléiade*, p. 190: "Je faisais trois parts de mon temps: études, plaisirs, affaires, tout cela marchait de front; ... Par ce moyen je vivais, comme tu sais, parfaitement en repos..."

25 I, 1. *La Pléiade*, p. 191: "Je ne t'ai pas fait cette confidence pour avoir tes conseils, mais pour soulager mon cœur, et afin que tu mettes ton génie à l'œuvre pour m'aider au besoin."

La situation est étudiée avec beaucoup de lucidité par Callimaco qui se désole devant les conditions défavorables à son entreprise²⁶. En effet, le naturel de la jeune femme ne la conduit pas à l'adultère puisqu'il est "l'honnêteté-même, et tout à fait ennemi de l'amour". De plus, son mari est fort riche et se laisse entièrement gouverner par elle. Elle ne souffre donc pas de quelque manque d'aisance matérielle ni de l'autorité désagréable d'un mari tyrannique. Et puis, son mari n'est pas si vieux: "S'il n'est pas jeune, (il) n'est pas si vieux qu'il le paraît"²⁷, se lamente le jeune amoureux. Il est par ailleurs très difficile de la rencontrer, puisqu'elle ne sort pas, n'a ni parents ni voisins chez qui aller en veillée et ne participe pas aux fêtes comme les personnes de son âge. Pour finir, elle est sévère avec les domestiques et les ouvrières qui la craignent, si bien qu'il y a fort peu de moyens de l'approcher.

Cependant, il existe quelques conditions favorables.

Tout d'abord, la simplicité du mari laisse envisager qu'il ne se méfiera de rien; ensuite, le couple, uni depuis six ans, semble stérile et serait prêt à tout pour avoir un fils; enfin, la mère de la jeune femme est loin d'être dotée de la vertu de sa fille: "Nous aurions bien une troisième ressource, la mère de Lucrezia, qui fit joyeuse vie en son temps...". affirme Callimaco²⁸.

Aussi, le jeune amoureux va tenter l'entreprise, mais il est tout à fait incapable d'agir seul et se remet aux mains de Ligurio.

Une première idée surgit alors, celle de faire sortir Lucrezia d'un milieu aussi protégé et de l'inciter à se rendre aux eaux avec le prétexte de soigner une stérilité éventuelle. Il serait alors plus aisé de l'approcher²⁹, d'autant plus que Callimaco entend employer les grands moyens: "... J'y mènerais avec moi toutes sortes de plaisirs, je n'oublierais rien pour paraître magnifique, et je ferais en sorte de m'insinuer dans l'intimité de la femme et du mari", confie-t-il à Siro. Mais, Ligurio lui fait prendre conscience du caractère trop aléatoire d'une telle démarche, dans la mesure où Lucrezia pourrait s'approprier au profit d'un autre homme, "plus riche et de meilleure façon"³⁰.

Une meilleure idée apparaît: Callimaco, déguisé en médecin, préparera une potion de mandragore, réputée infailible pour soigner la stérilité³¹. C'est du moins ce qu'ils vont faire croire à Messer Nicia: "Il faut que vous sachiez, lui déclare le jeune homme, qu'il n'est rien de plus sûr, pour faire devenir une femme grosse, qu'une certaine potion composée de mandragore. c'est une chose qui toutes et quantes fois de deux ans que j'en ai

26 I, 1. Edition Einaudi, p. 18: "In prima mi fa guerra la natura di lei, che è onestissima ed al tutto aliena dalle cose d'amore."

27 Idem: "... l'avere el marito ricchissimo, e che al tutto si lascia governare da lei, e, se non è giovane, non è al tutto vecchio, come pare..."

28 Idem: "Siro Infine, e che vi fa sperare?"

Callimaco: Due cose: l'una, la semplicità di Messer Nicia. L'altra, la voglia che lui e lei hanno di avere figliuoli, che, sendo stata sei anni a marito, e non n'avendo ancor fatti, ne hanno, sendo ricchissimi, un desiderio che muoiono. Un'altra c'è, che la sua madre è stata buona compagna..."

29 I, 1. p. 19: "...Potrebbe quel luogo farla diventare d'un'altra natura, perché in simili lati non si fa se non festeggiare."

30 I, 2. p. 21: "... Tu sai che a questi bagni va d'ogni qualità di gente, e potrebbe venirvi uomo a chi Madonna Lucrezia piacesse come a te, che fussi ricco più di te, che avessi più grazia di te; in modo che si porta pericolo di non durare questa fatica per altri, e che intervenga che la copia de' concorrenti la facciano più dura, o che dimesticandosi, la si volga ad un altro, e non a te."

31 II, 2 puis II, 6.

fait l'expérience n'a jamais manqué de réussir..."³². Toutefois, et le stratagème prend naissance, le premier homme qui partagera alors le lit de Lucrezia mourra sous huit jours. La seule solution est donc "de faire coucher aussitôt avec elle un homme qui, dans une seule nuit, tirera à lui toute l'infection de cette mandragore: ensuite il n'y aura plus de danger pour lui, le mari.

Bien sûr, des difficultés apparaissent, d'abord chez Nicia, mais surtout chez Lucrezia.

Nicia pourtant se laisse convaincre assez facilement. Il suffit de lui dire que le roi de France et bon nombre de seigneurs de ce royaume ont eu recours à ce remède pour qu'il y consente³³. Il craint cependant la justice de Florence, car il y aura mort d'homme. Ce n'est pas le cas de la jeune femme à qui le mari ne sait comment présenter la chose. Ligurio trouve encore la solution. Puisqu' elle est si vertueuse et si pieuse, son confesseur saura lui faire entendre raison. Et pour la décider à se confier au religieux, ils feront appel à Sostrata, la mère en qui elle a une confiance totale.

Reste la mise en scène.

Callimaco expose le projet à Nicia: "... Je vous donnerai la potion ce soir après souper: vous lui en ferez boire, et aussitôt la mettrez au lit; ce sera vers les quatre heures de nuit. Ensuite nous nous déguiserons, vous, Siro et moi, et nous nous mettrons à chercher au Marché-Neuf, au Marché-Vieux, de tous côtés. Le premier drôle que nous trouverons flânant, nous lui envelopperons la tête, nous le mènerons chez vous à grands coups de bâton, et nous l'introduirons dans votre chambre au milieu de l'obscurité. Ensuite nous le mettrons dans le lit en lui disant ce qu'il aura à faire... Le matin venu, avant le jour vous mettrez cet homme à la porte; vous ferez baigner votre femme, et vous ferez avec elle tout ce qui vous plaira sans aucun péril."³⁴

Par une nuit noire, voilà donc nos compères en chemin, avec une légère variante cependant.

C'est, bien entendu, Callimaco qui joue le rôle de l'inconnu: " une casaque sur les épaules", un luth en main, il se dirige vers la demeure de Lucrezia en fredonnant une chansonnette³⁵ et le moine se déguise en médecin pour que l'absence du jeune homme passe inaperçue. L'escadron se met donc en route³⁶, dirigé par Ligurio, comme nous l'avons vu plus haut; le soi-disant inconnu est capturé, bâillonné et installé dans le lit de Lucrezia et c'est là, à mon avis, l'épisode le plus comique de la pièce, puisque c'est Nicia qui procède à cette dernière entreprise. Il le raconte d'ailleurs lui-même³⁷ en insistant sur la qualité de "la marchandise": "... Il est laid de visage³⁸ ... mais tu n'as jamais vu des chairs plus belles: blanc, délicat, potelé! Quant au reste, il n'en faut pas parler. ", dit-il à propos du jeune homme. Il le tâte ensuite pour s'assurer que "la chose" se présente bien. Le lendemain, ils mettent l'inconnu à la rue et à Ligurio revient le mot de la fin: "La chose s'est fort bien passée", même si Nicia est quelque peu tourmenté par le remords de causer la mort de l'inconnu.

32 II, 6. *La Période*, p. 203.

33 *Idem*, p. 204.

34 *Idem*, p. 204.

35 IV, 2, p. 220.

36 IV, 9, p. 226.

37 V, 2, p. 230-231.

38 Callimaco, beau en temps normal, a déformé son visage pour ne pas être reconnu.

Alors, échec ou succès de la stratégie amoureuse?

Succès, car tout le monde est content: Nicia, le premier, qui attend avec impatience l'heureux moment où il pourra tenir le bébé dans ses bras, Sostrata qui voit son gendre enfin satisfait, Ligurio et Frère Timoteo qui seront récompensés en espèces sonnantes et trébuchantes, Callimaco qui a atteint son but et séduit la jeune femme. Dans la scène 4 de l'Acte V, il raconte comment il a tout d'abord goûté des "plaisirs ineffables", qu'il a pu ensuite avouer son amour à sa bien-aimée et proclame son bonheur haut et fort: "... je sens que je suis le plus heureux des hommes; et si ce bonheur ne m'est point ravi par la mort ou par le temps, je serai plus heureux que les bienheureux, et plus saint que les saints. " Quant à Lucrezia, elle a pu faire la différence entre l'étreinte d'un jeune amant et celle d'un vieux mari³⁹. Le nouveau couple pourra d'ailleurs se rencontrer très souvent et ouvertement, puisque Nicia confie au jeune homme, futur parrain de l'enfant à naître, une des clés de la maison. Tout est bien qui finit bien, pourrait-on dire, si nous négligions la psychologie de la jeune femme.

En effet, à aucun moment, son opinion n'est prise en considération. Son époux, qui lui reproche sa stérilité et lui lance qu'il aurait mieux fait d'épouser une paysanne⁴⁰, trouve qu'elle fait bien des histoires et la contraint à se donner au premier venu. Elle ne choisit donc ni l'adultère ni l'amant et ce n'est même pas elle qui exprime ses pensées, mais Callimaco qui les rapporte⁴¹.

Pire, elle voit s'écrouler toutes les valeurs traditionnelles auxquelles elle croyait. La famille, tout d'abord. Lucrezia prend conscience que son époux la sacrifie pour perpétuer la lignée⁴²: " ... Mais de toutes les choses qui lui sont passées par la tête, celle-ci me paraît la plus étrange: vouloir que je livre ma personne à un tel outrage; consentir qu'un homme meure pour me déshonorer! Non, quand je serais seule au monde et qu'il n'y aurait que moi seule pour conserver l'espèce humaine, je ne croirais jamais qu'une telle action fût permise", clame-t-elle en se révoltant. En outre, elle est trahie par sa propre mère, Sostrata, qui l'invite à céder aux caprices du mari⁴³ en lui faisant entrevoir le sort d'une femme seule

39 V, 4. *La Pléiade*, p. 233. Edmond Barincou traduit ainsi: "... quelle différence il y a entre mon art d'aimer et celui de messer Nicia, entre les baisers d'un jeune amant et ceux d'un vieux mari...", alors que le texte italien (Edition citée, p. 60) parle de "iacitura" qui serait "la façon de se coucher".

40 II, 5. Edition Einaudi, p. 28: "S'io credevo non avere figliuoli, ioarei preso più tosto per moglie una contadina che te."

41 Cf. la projection/ conférence du Professeur Federico Doglio, Aix-en-provence, 9 février 1993: En effet, le personnage semble à tel point inconsistent que la mise en scène de Nino Borsellino lui donne un peu plus de poids en faisant parler Lucrezia elle-même et non en faisant rapporter ses paroles par le bel amoureux.

42 III, 10. *La Pléiade*, p. 214: "Je me suis toujours doutée que le désir de messer Nicia d'avoir des enfants nous ferait faire quelque sottise, et c'est pour cela que toutes les fois qu'il m'a parlé d'un nouvel expédient, il a toujours éveillé mes soupçons; aussi je me suis tenue sur mes gardes, surtout depuis qu'il arriva ce que vous savez pour être allée aux Servites. Mais de toutes les choses qui lui ont passé par la tête, celle-ci me paraît la plus étrange: vouloir que je livre ma personne à un tel outrage; consentir qu'un homme meure pour me déshonorer! Non, quand je serais seule au monde et qu'il n'y aurait que moi seule pour conserver l'espèce humaine, je ne croirais jamais qu'une telle action fût permise".

43 III, 10; III, 11.

et sans enfants: "Laisse-toi persuader, ma fille. Ne sais-tu pas bien qu'une femme qui n'a pas d'enfants n'a pas de maison? Son mari mort, elle reste abandonnée de chacun, comme une bête."

Lucrezia ne peut donc plus compter ni sur son mari ni sur sa mère, elle ne peut non plus se retourner vers l'Eglise. Et la comédie présente une critique très acerbe des religieux.

Déjà lorsqu'elle avait fait le vœu d'assister pendant quarante jours à la première messe au couvent des Servites, Lucrezia a été obligée d'arrêter, importunée par un "de ces sacrés gras-à-lard de moines" qui lui tournait autour⁴⁴. Puis, elle s'aperçoit bien que le raisonnement casuistique de Frère Timoteo renie la morale la plus élémentaire⁴⁵. Se fondant sur une règle générale, selon laquelle il ne faut jamais laisser échapper un bien certain pour un mal incertain, il entend lui démontrer qu'en acceptant de se soumettre elle donnera une nouvelle âme au Seigneur, sans pour cela être assurée de provoquer la mort de l'homme qui partagera sa couche, mais que, comme la chose est douteuse, il ne convient pas que Messer Nicia s'expose au péril. Il la fait ensuite réfléchir à la notion de péché: "Qui est-ce qui fait le péché? c'est la volonté, ce n'est pas le corps; c'est faire du déplaisir à son mari, vous lui faites plaisir; c'est se donner du plaisir, vous vous donnez du déplaisir". Il termine en lui affirmant que seule compte la finalité: "D'ailleurs, c'est la fin qu'il faut considérer en toutes choses: votre fin, c'est de remplir une place dans le paradis et de contenter votre mari". Il va même jusqu'à citer l'exemple des filles de Loth et considère qu'elles n'ont pas péché, car leur intention était bonne.

Lucrezia n'est guère convaincue: "A quelle extrémité me conduisez-vous, mon père! s'exclame-t-elle. Pourtant, elle se plie à la décision de son entourage, mais loin de trouver le bonheur, comme le croit son amant, elle n'éprouve qu'une grande amertume: "Puisque ta malice, la sottise de mon mari, la simplicité de ma mère et la perversité de mon confesseur m'ont induite à faire ce que je n'eusse jamais fait de moi-même, je veux penser que c'est l'effet d'une céleste prédestination qui a voulu que tout fût ainsi, et je n'ai point la présomption de refuser ce que le ciel veut que j'accepte,"⁴⁶ confie-t-elle à Callimaco au saut du lit. Ce ne sont certes pas là les paroles d'une femme transportée d'amour! Qui plus est, elle proclame sa vengeance: "... ce que mon mari a voulu pour une nuit, moi maintenant je veux qu'il l'ait toujours."

Bref, dans un milieu où les valeurs morales traditionnelles n'ont plus cours, Lucrezia abandonne sa vertu et sa dévotion pour se convertir, sans grande joie, à l'adultère.

S'agit-il donc réellement d'un succès de la stratégie amoureuse ou ne serait-ce pas plutôt la manifestation de la décadence d'une société qui s'inscrit bien dans la crise de la Renaissance?

44 III, 2. *La Pléiade*, p. 206.

45 III, 11. *La Pléiade*, p. 214-215.

46 V, 4. La traduction de *La Pléiade* est la suivante: "Sois mon père, mon défenseur, mon unique félicité, car je t'aime. "Nous pensons que le verbe est trop fort pour le texte italien: "e tu voglio che sia ogni mio bene" (Edition Einaudi, p. 60.), de même que l'amour de Lucrezia pour Callimaco ne nous semble pas aussi évident.

En conclusion, abstraction faite du comique qui en fait une œuvre de divertissement, *La Mandragore* peut être considérée comme une pièce pathétique et même tragique si le spectateur embrasse le point de vue de l'héroïne, dans la mesure où la stratégie amoureuse est un succès pour tous les personnages pris sur le plan individuel, sauf pour la jeune femme qui n'est autre que le jouet des différents intérêts, mais elle met aussi en lumière la crise des valeurs traditionnelles, témoignage d'un "monde en mutation", comme le déclare Eugenio Garin⁴⁷.

Théa PICQUET
Université de Provence.

47 Eugenio Garin, *La Renaissance. Histoire d'une révolution culturelle*, Verviers Marabout Université, 1964.

LA DIALECTIQUE NATIONALISTE DE L'ECHEC DANS LE SIEGE DE NUMANCE DE CERVANTES

"L'homme se définit par ce qui l'inquiète, non par ce qui le rassure "

(Elie Wiesel)

Dans la production dramatique de Cervantès parvenue jusqu'à nous - quelque peu sous-estimée en raison de l'immense succès du *Quichotte* et pour d'autres motifs encore¹ - une oeuvre tragique d'envergure me paraît singulièrement se détacher: *Le siège de Numance*. Cette pièce écrite en vers est remarquable, non seulement pour son sujet historique lui-même, ses réelles qualités littéraires et dramatiques proprement dites, mais encore pour son message idéologique toujours à méditer, la réflexion que chaque lecteur et citoyen de tous les temps et de tous les pays peut être amené à nourrir un jour ou l'autre, à titre individuel et collectif, sur la nation, la patrie, le lieu même où il vit, l'histoire, l'ennemi, la guerre, la notion d'échec et sa réalité contingente tant au niveau personnel qu'au général. Je propose donc d'analyser cette notion d'échec à l'oeuvre dans cette tragédie espagnole des années 1581-1585², de suivre son cheminement d'acte en acte (il y en a quatre), d'essayer de voir comment l'ex-soldat Cervantès l'a traitée, et par quelle alchimie (le mot n'est pas trop fort) poétique et nationaliste il est parvenu à transformer en victoire pour ainsi dire un fait de guerre qui fut au bout du compte et tout de même un échec cruel et particulièrement sanglant pour les Numantins (quelque chose de comparable à la défaite d'Alésia pour Vercingétorix et les Gaulois).

Résumé historique de la guerre de Numance et contradiction des sources.

Sans reprendre par le détail le récit d'une dizaine d'années de guerre entre les Numantins et les Romains (144-133 av. J.-C.), il faut cependant rappeler l'essentiel du conflit et préciser les enjeux au moment même choisi par Cervantès qui en est l'issue fatale, les derniers jours de Numance avant sa "chute" définitive, sa disparition radicale de l'échiquier physique, historique et politique. Les Romains expansionnistes ont vu six consuls échouer face aux Numantins, et seul Scipion Emilien (dit le Second Africain ou le Numantin) - le célèbre vainqueur-destructeur de Carthage - parviendra à mettre un terme à la résistance acharnée de cette ville ibérique. Parmi les historiens gréco-latins Appien raconte les faits dans le livre VI de son *Historia Romana* avec une certaine impartialité qui l'honore³. Mais venons-

1 Le motif principal étant, selon moi et bien d'autres critiques, la popularité et le succès du génial dramaturge madrilène, Lope de Vega, et sa formule de la *comedia nueva*.

2 Il est très difficile - voire impossible - de classer chronologiquement avec exactitude les pièces de théâtre cervantines (ce qui au Siècle d'Or n'est pas une exception), et il existe diverses estimations (avec Cotarelo Valledor, Schevill et Bonilla, Buchanan, Astrana Marin). Jean Canavaggio, à son tour, en propose une commentant et critiquant les précédentes. Il retient l'intervalle 1581-1585 pour la *Numance*, estimation qui nous paraît en l'état actuel de nos connaissances la plus judicieuse (pour plus de précisions, voir son ouvrage *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, 1977, p. 21.)

3 Cet historien alexandrin (fin du I^{er} siècle - après 180) a composé une *Histoire romaine* en 24 livres traitant essentiellement des guerres entre Rome et les pays qui lui seront annexés comme provinces de l'Empire, et des guerres civiles.

en au récit belliqueux lui-même dont Cervantès retiendra le moment fatal et ultime. En l'an 144 av. J.-C., le lusitanien Viriathe qui s'était révolté contre la toute-puissante Rome se voit obligé de demander de l'aide aux Celtibères. Ces tribus celtibères, mécontentes à divers titres, se rallièrent à sa cause, et menèrent une guerre farouche contre l'envahisseur durant dix ans (appelée "guerre numantine"). Le consul Quintus Cecilius Metellus dirigea les opérations pendant deux ans (142-141), attaquant la peuplade des "vacceos", détruisant leurs récoltes de blé pour affamer déjà les Numantins (tribu des arévaques). Puis se succédèrent Quintus Pompée (le premier général à tenter le siège de Numance de manière systématique), Popilius Lenas, Mancinus (en 137), M. Emilius Lepidus, Furius Filus (136), Q. Calpurnius Pison (135). Tous échouèrent devant l'irréductible Numance. Ce défi à la puissance romaine étant devenu intolérable pour le Sénat, enfin vint Publius Scipion Emilien, le "sauveur" de l'autorité romaine ou le fossoyeur d'une tribu et d'une ville indomptables, selon le bout de la lorgnette par lequel on contemple l'histoire et les armées à l'oeuvre... Scipion, donc, consul en janvier 134, désirait reprendre du service et s'illustrer à nouveau (Carthage prise et détruite en 146). Cette nouvelle mission ne pouvait que le satisfaire. Il arriva à Tarragone à la mi-mars 134, avec son quartier général prestigieux et sa garde personnelle d'élite, et son premier souci fut de moraliser les troupes, d'éloigner des camps romains femmes, devins, mendiants, joueurs et toute sorte de parasites qui avaient contribué à dégrader et à corrompre la discipline militaire qui avait fait la force de Rome. Puis il entreprit de revigorer ses hommes en leur imposant des travaux, des marches, et il s'efforça de réveiller en eux le sentiment de la dignité et de la fierté en les haranguant et en leur recommandant l'austérité des mœurs, la modération. Il s'agissait alors de creuser des tranchées hérissées de pieux et de piques tout autour de Numance (9 kilomètres de ceinture), Scipion étant convaincu que seul un siège soutenu pouvait venir à bout des redoutables Numantins. Scipion disposait alors d'une armée de 60000 hommes face à Numance à l'automne 134, une armée spécialement entraînée pour une guerre de blocus. Il ne laissa rien au hasard: étude minutieuse de la topographie numantine, encerclement de la ville. Derrière une première ligne de tranchées et de palissades, il fit édifier une muraille avec des fossés et des tours pour la communication et la défense. Les ouvrages d'encerclement étaient à leur tour protégés par sept camps (les principaux étant celui du Castillejo, quartier général de Scipion à un kilomètre au Nord de Numance, et celui de Pena Redonda, au Sud de la ville). La ville de Numance située sur une colline ne comptait que 4000 défenseurs, et au total ne dépassait pas 10000 habitants. Comme si tous ces préparatifs militaires romains risquaient d'être insuffisants, Scipion demanda à Jugurtha des éléphants avec des frondeurs et des archers, et se dota en outre d'un corps de cavalerie hispanique. Sur les 150 tours qui encerclaient Numance, il fit disposer 300 catapultes, sans parler de nombreuses balistes mises en batterie pour protéger les camps les plus importants. Côté numantin, sur les 4000 défenseurs, 2000 étaient des attaquants, et le reste devait protéger les lignes. Malgré cette disproportion des forces en présence, Scipion n'envisagea jamais de battre les Numantins à découvert, mais compta sur la faim, l'épuisement. Un personnage du Siège de Numance, une jeune fille appelée Lira, demande⁴:

4 Nous citons et citerons dans la traduction de Robert Marrast, dans *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1983, p. 628. Pour le lecteur hispaniste, ou lisant l'espagnol voir *Numancia*, édition de R. Marrast, Catedra, "Letras hispanicas" n° 195, Madrid, 1990.

Et dites-moi, que pourront faire trois mille contre quatre-vingt mille?

On le voit, Cervantès n'est pas trop éloigné de la réalité historique sur ce point.

Il nous faut maintenant considérer les diverses sources et versions de la chute de Numance et dégager celles qui ont pu être utilisées par Cervantès. Si au départ Appien et Florus sont à l'origine d'une tradition écrite, il est évident que l'historiographie hispanique - Alphonse le Sage, Diego de Valera, Estebán de Garibay⁵ - la transmettra au XVI^{ème} siècle avec bien des infidélités. C'est Ambrosio de Morales - l'historiographe de Charles Quint - qui va finalement établir la version officielle de la chute de Numance, et c'est à cette source que Cervantès a eu principalement recours, sans oublier l'épisode final où un jeune garçon, Bariato, l'unique survivant légendaire de Numance, refuse de remettre les clés de la ville à Scipion, repousse ses offres généreuses, et se jette du haut d'une tour privant de la sorte du "triomphe" le fameux général romain⁶. Cette légende, Cervantès a pu la lire dans la *Cronica de España abreviada* de Mosén Diego de Valera ou dans un "romance" de la *Rosa gentil* de Timoneda (1573)⁷. Précisément, c'est au sujet de la chute elle-même de Numance où les diverses sources et versions peuvent être très contradictoires. Appien, dont la lecture est indispensable en matière de guerres numantines, décrit donc la situation désespérée où se trouvaient les défenseurs affamés numantins. C'est un tableau effrayant qu'il brosse avec des hommes devenus des bêtes fauves, décimés par la faim et la peste, hirsutes. Et c'est dans cet état pitoyable qu'ils se rendirent à Scipion. Ayant obtenu un jour de délai pour remettre leurs armes, beaucoup d'entre eux en profitèrent pour se suicider. Quant aux survivants, Scipion en garda cinquante pour son triomphe à Rome, et vendit les autres comme esclaves. Il fit aussi raser la ville comme il l'avait fait pour Carthage. Plus tard, au II^{ème} siècle ap. J.-C., parmi les Romains eux-mêmes apparut une nouvelle version avec Lucius Anneus Florus qui affirmera: "*Triumphus fuit tantum de nomine*"⁸. En effet, selon lui, il n'y eut pas un seul survivant, par conséquent Scipion vainqueur échoua dans sa prétention au triomphe... C'est cette version plus récente de la prise de Numance où Scipion vainqueur est pourtant frustré d'une victoire totale qui va s'imposer par la suite, depuis Eutrope ou Végèce jusqu'aux chroniqueurs du Siècle d'Or. On comprendra mieux ainsi Cervantès disposant de sources plus ou moins crédibles oscillant entre une fin légendaire et une fin proprement objective, historique, et qui choisira évidemment la version la plus

5 Sans pouvoir nous étendre davantage sur cette question des sources et versions, précisons ouvrages et dates toutefois: Alphonse le Sage, *Primera Crónica general de España* (1270); Diego de Valera, *Crónica abreviada* (1481); Estebán de Garibay y Zamalloa, *Los cuarenta libros del Compendio historial de las Crónicas y universal historia de todos los reinos de España* (Anvers, 1571).

6 Ambrosio de Morales est l'auteur de la *Crónica general de España* ("magistrale synthèse" écrit J. Canavaggio), publiée en 1574 à Alcalá de Henares. Le "triomphe", comme chacun sait, était l'entrée solennelle du général romain qui avait remporté une grande victoire. L'imperator, monté sur un char, vêtu de pourpre et la tête couronnée de lauriers d'or, précédé des sénateurs, des dépouilles des vaincus, du butin prélevé à l'ennemi, des prisonniers, partait du champ de Mars pour gagner le Capitole. Il devait y sacrifier un taureau et dédier sa couronne à Jupiter.

7 Il s'agit du *romance* qui commence ainsi: "*Enojada estaba Roma / de ese pueblo soriano: envia que le castigue / a Cipión el Africano*" (nous traduirons: "Rome était en colère / contre ce peuple de Soria: / elle envoie pour le châtier / Scipion l'Africain").

8 Dans son *Epitome Tui Livii*. Cet historien latin (I^{er} siècle) est un rhéteur originaire d'Afrique.

propice à l'exaltation héroïque des Numantins, au sentiment patriotique et au nationalisme espagnol de son temps. Jean Canavaggio résume bien le problème en ces termes⁹:

Pour le dramaturge épris de régulation rationnelle qu'est l'auteur de Numance, le choix d'un sujet historique implique assurément un certain respect de l'histoire; mais celle-ci ne constitue en définitive qu'un système de références. Tributaire de ces références dans l'élaboration de la fable proprement dite, le poète garde une marge appréciable de liberté à l'égard des épisodes; il peut les supprimer, les modifier, les remodeler, pour autant que ce remodelage ne compromette ni la trame, ni la cohérence de l'intrigue.

Le siège de Numance: l'action dramatique.

Après avoir dressé la toile de fond historique et évoqué la question des sources, il convient de se consacrer maintenant à l'action dramatique elle-même de la tragédie cervantine, et de présenter brièvement les personnages que Cervantès a choisis dans les deux camps. Car ceux-ci sont fort nombreux (10 Romains, 35 Numantins et 7 Numantines, 9 figures allégoriques, un démon, un mort), et je ne m'intéresserai qu'aux deux principaux, voire à Scipion essentiellement. Mais exposons auparavant l'argument de la pièce. Numance est assiégée depuis plus de seize ans (nous dit Cervantès) par les troupes romaines, et celles-ci ont fini par perdre leurs vertus et leur dynamisme. Le général Scipion qui est le premier protagoniste à s'exprimer fustige par conséquent le vice et la perte de l'honneur face à un ennemi bien inférieur en nombre et qualifié d'"arrogant". Deux ambassadeurs numantins viennent lui proposer la paix, mais Scipion la refuse avec superbe. Puis il ordonne de creuser un fossé tout autour de Numance pour empêcher toute tentative de sortie aux assiégés. Un personnage allégorique, Espagne, apparaît alors qui demande l'aide d'un autre personnage allégorique, le fleuve Douro (qui passe en effet près de Numance), mais le destin exige la destruction de la ville, et il ne peut enfreindre cette loi céleste. Il prophétise alors un avenir glorieux pour l'Espagne jusqu'à l'annexion du Portugal par Philippe II (1580).

A l'acte II, nous voyons entrer en scène le personnage numantin le plus important dans la tragédie cervantine: Théogène. Avec Caravino et quatre autres Numantins, gouverneurs de Numance, ils décident de faire des sacrifices en l'honneur de Jupiter pour l'apaiser. Un mage entre en scène: Marquino, chargé de deviner le sort de Numance, ce qu'il fera en ressuscitant un cadavre... La fin de Numance est tellement "lamentable" que le sorcier devin se jette de lui-même dans la sépulture ouverte.

A l'acte III, Caravino du haut des murailles numantines propose aux Romains de terminer la guerre en remettant leur sort à deux champions, ce que n'accepte pas le général romain, sûr de venir à bout, un jour ou l'autre, d'un ennemi épuisé par la faim, et de remporter la victoire sans perdre un seul homme. Les Numantins n'ont aucune issue en dehors d'une reddition infamante pour eux (ce qu'ils ne peuvent envisager) ou de la mort par la faim et la maladie ou d'une sorte de baroud d'honneur dans une sortie désespérée qui permettrait à des combattants de mourir les armes à la main au lieu d'être réduits à l'inaction insupportable. Les femmes de Numance au courant de ce dernier projet refusent

9 *Cervantès dramaturge..., op. cit., p. 41.*

cette mort aux combattants, en faisant valoir à leurs époux et aux gouverneurs de la ville l'argument suivant: cela signifierait pour elles un opprobre certain et encore plus grand, car elles tomberaient aux mains des soldats romains, seraient violées, tuées, leurs enfants réduits à l'esclavage. Lira le dit nettement¹⁰ :

Les vierges malheureuses de Numance comptent sur votre protection pour les préserver des outrages et soulager leurs plaintes. Ne laissez pas d'aussi riches dépouilles à des mains avides, songez que les Romains sont des loups sauvages et affamés...

Elles préfèrent encore que leurs maris les tuent avant de subir un tel sort. Alors Théogène propose d'allumer un grand bûcher où seraient consumées toutes les richesses de la ville.

Au dernier acte, un jeune Numantin, Marandro, blessé à mort, revient du camp romain pour expirer dans les bras de la femme qu'il aime, Lira, elle-même bien affaiblie. Marandro avait promis de ramener coûte que coûte du pain à sa fiancée, il a donc tenu promesse, et son pain est taché de sang. Trois figures allégoriques font leur entrée en scène: Guerre, Maladie et Faim. Devant obéir au destin inexorable ("*hados*"), elles ne peuvent que favoriser la victoire romaine et l'échec pathétique des Numantins. Théogène et les siens, fidèles à leur logique et à leur sens de l'honneur, n'ont plus qu'à s'entre-tuer eux-mêmes pour ne pas tomber vivants aux mains de l'ennemi. Théogène trouve difficilement un homme qui l'affronte, et trop valeureux pour pouvoir être tué en duel par qui que ce soit, il ne lui reste plus qu'à se jeter lui-même dans le brasier. Seul un enfant qui a eu peur de mourir, Bariato, échappera au suicide collectif (pour peu de temps) en se réfugiant dans une tour. Numance n'est plus qu'un champ de ruines fumantes et de corps sans vie. Scipion, qui voit ainsi lui échapper la possibilité du triomphe tellement désiré, se montre fébrile, supplie le jeune Numantin de se rendre et de lui remettre les clés de la ville, moyennant sa vie sauve et bien des avantages. Le dernier Numantin préfère encore se jeter du haut de la tour, retrouvant ainsi une fidélité et un patriotisme non indigne de celui de ses concitoyens. Un personnage allégorique - la Renommée - fait retentir sa trompette, et exalte de Numance "la force invaincue, et la valeur immense"¹¹.

L'échec ou "tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change..."

Si l'on donne au terme d'"échec" le sens originel, celui du jeu d'échecs, il ne serait pas exagéré de dire que dans *Le siège de Numance* le général romain Scipion, à la fin d'une partie (ou d'une guerre) qui a duré quelque dix ans a réussi à faire "échec et mat" les Numantins, ou Numance, ville qui est dans cette tragédie un véritable héros collectif. La ville cernée de toute part, assiégée durant de longs mois, avec ses soldats qui ne peuvent plus sortir pour se battre, sans possibilité de ravitaillement par terre ou par eau, est bien une métaphore du jeu d'échecs, telle un Roi immobilisé sur l'échiquier, cloué sur place. Une partie d'échecs historique et dramatique, et il me semble inutile de rappeler que ce jeu est un jeu éminemment guerrier où au calcul et à la ruse s'ajoutent le poids du temps et une certaine forme de fatalité. Et c'est bien de destin tragique, de fatalité dont il est question ici,

10 *Op. cit.*, p. 628 (voir *supra*, note 4).

11 *Ibidem*, p. 648.

depuis le début, lorsque les figures allégoriques Espagne et Douro entrent en scène et commentent la fin prochaine, inévitable, du peuple numantin. Et plus particulièrement le Douro - à qui Espagne a demandé son aide pour sauver la ville qui lui est chère - est catégorique, à diverses reprises¹²:

Le jour fatal, le jour triste et infortuné approche pour Numance; ainsi en ont disposé les étoiles, et je crains fort qu'il n'y ait point de remède à son extrême douleur.

Le caprice de l'inflexible destin a décidé la fin dernière de ton peuple bien-aimé de Numance...

L'échec d'une ville encerclée et d'un peuple résistant à l'envahisseur, qui ne veut pas accepter la loi et les lois du vainqueur, équivaut, certes, à une victoire du général Scipion, mais aussi à une double mort, et, paradoxalement, à une vie au-delà de la mort. En effet, si Numance est condamnée à mort par le destin et l'histoire (et Cervantès ou son lecteur le savent bien depuis le début), l'échec de ses défenseurs est flagrant sur le plan militaire puisque la stratégie d'encerclement de Scipion les immobilise et que toute possibilité d'affrontement est anéantie dans cette pièce. Scipion sera donc vainqueur par immobilisation de son ennemi tenu à distance, sans livrer ici la moindre bataille!... Ou plus exactement le vainqueur de Numance sera la faim (ou Faim) au service de Scipion, ennemi autrement plus puissant que le fameux général romain et ses 60000 hommes, semble nous dire Cervantès. Il y a une immobilisation spatiale (temporelle aussi) de fait, avec ces soldats numantins cloués sur place, ces non-soldats, par conséquent (face à des non-légions, puisque les Romains sont retranchés, refusent le corps à corps...). Et la réciproque est vraie également dans cette pièce paradoxale où le vainqueur, tout compte fait, n'est peut-être pas celui que l'on pourrait croire. Cervantès nous campe un personnage de général romain inflexible, intransigeant, impitoyable, machiavélique (avant la lettre), qui veut vaincre un ennemi qu'il méprise en le considérant plutôt comme une bête fauve, comme il le dit si bien à Caravino¹³:

Vous êtes des bêtes sauvages: voilà pourquoi je vous tiens enfermés en ce lieu où vous finirez par être domptés...

Mais le véritable succès pour lui n'est pas, semble-t-il, de prendre seulement la ville (de cela il n'en doute pas, confiant en sa stratégie), c'est d'obtenir du peuple romain et de son Sénat le triomphe, autrement dit il lui faut faire des prisonniers. Et ce grand général non seulement nous paraît bien inhumain - le lac de sang et les milliers de cadavres décrits par Marius ne l'émeuvent guère - mais à la limite du ridicule lorsqu'il s'exclame¹⁴:

Comment ! Pas un seul n'est demeuré vivant ?

12 *Ibid.*, p. 610, 611.

13 *Ibid.*, p. 625.

14 *Ibid.*, p. 643.

Ce vainqueur est véritablement angoissé à l'idée de ne pas trouver un seul Numantin survivant pour pouvoir mériter le triomphe à Rome¹⁵:

N'en resterait-il qu'un seul de vivant, on ne me refuserait pas à Rome le triomphe pour avoir dompté ce peuple orgueilleux, ennemi mortel de notre nom...

Les derniers propos de Scipion - qui semble bien tardivement reconnaître la grandeur et le courage de son ennemi, du peuple numantin tout entier - ne peuvent faire oublier, à mon avis, cette scène ignoble où l'on voit le vainqueur tout-puissant singulièrement obséquieux et soudain pris de pitié devant un enfant, Bariato, non point parce qu'il est un enfant, et le dernier survivant de Numance, mais parce que, précisément, en tant que dernier survivant de Numance il lui est indispensable pour s'assurer le triomphe (la nuance me paraît importante). Or ce jeune enfant se jette du haut de la tour et meurt aux pieds de Scipion, le vainqueur ainsi privé de son triomphe. Cervantès le lui fera reconnaître d'ailleurs par une double antithèse¹⁶:

Tu as élevé, par ta chute, ta renommée, et jeté bas mes victoires.

Pourtant, si l'on se réfère à Appien, à la version la plus "historique" du siège de Numance, point de légende d'un enfant unique survivant numantin qui préfère se suicider, point de privation de triomphe pour Scipion. Selon Polybe (ou plutôt selon Appien qui recueille le témoignage oculaire de Polybe), Scipion choisit cinquante parmi les derniers Numantins pour les présenter à Rome comme preuves de sa victoire, vendant le reste comme esclaves. Puis il réserva à Numance le châtiment suprême qu'il imposait aux cités rebelles conquises: à l'instar de ce qu'il fit avec Carthage et Corinthe, la cellibère Numance fut réduite en cendres, par sa propre volonté, sans avoir sollicité auparavant l'autorisation du Sénat (Polybe critique cette conduite du général héroïque qu'il admire pourtant).

Le Scipion théâtralisé et admiratif - *in extremis* - de Cervantès diffère donc quelque peu du Scipion historique qui sans aucun scrupule fit raser entièrement une cité remarquable, non seulement par la résistance héroïque dont elle fit preuve (le siège dura neuf mois), mais aussi probablement par le degré de civilisation qu'elle avait dû atteindre. Comment expliquer alors cette distorsion entre la question contradictoire des sources auparavant évoquée? Cervantès a fait sienne une vision providentialiste de l'histoire, et Numance vaincue, détruite, réduite en cendres par l'ennemi romain, va se métamorphoser en préfiguration (en creux) des victoires espagnoles à venir. Il est significatif de constater que le Douro - personnage allégorique - énumère toute une série de hauts faits militaires ou de victoires écrasantes de l'Espagne tendant à abolir, ou du moins à relativiser, dès le premier acte l'échec militaire que fut tout de même Numance pour les Celtibères (ou la victoire de Scipion pour les Romains, leur orgueil national, selon le point de vue adopté). D'abord les Romains auront affaire aux "Goths" qui les terrasseront à leur tour, vengeance ainsi une première fois les Numantins. Ensuite, les descendants lointains de Numance (entendue ici comme métonymie pour l'Espagne) pénétreront au Vatican le 6 mai 1527 -

15 *Ibid.*, p. 644.

16 *Ibid.*, p. 647.

avec des étrangers, il est vrai - et vengeront à plusieurs siècles de distance l'historique victoire de l'impérialisme romain. Un deuxième sac de Rome sera même évité par le Duc d'Albe en 1556, ce qui prouve bien la magnanimité et la supériorité du vainqueur espagnol sur un Scipion revanchard et sans trop de scrupules...

Cette tragédie cervantine du *Siège de Numance* peut être considérée, à juste titre, comme le chef-d'oeuvre du genre au Siècle d'Or espagnol. Parmi d'autres significations possibles et intérêts, elle nous fait réfléchir - j'en suis convaincu - de manière toujours actuelle sur la notion d'échec et de victoire tant au plan individuel que collectif (voire national), tant au plan militaire que patriotique au sens large. Le Scipion de Cervantès - à la différence du Scipion historique - remporte, certes, la victoire, mais sans aucune gloire, de manière honteuse, pourrait-on dire, puisqu'il ne trouve aucun survivant, et sera privé du fameux triomphe. Sa "victoire" est même occultée par la grandeur d'un héros collectif - la ville de Numance tout entière, avec ses femmes et ses enfants - sans parler de la dimension extraordinaire du chef numantin Théogène. L'"échec" historique de Numance est en fait transcendé en victoire, la victoire de tout un peuple résistant à l'oppression, parce qu'il préfère la liberté dans le suicide collectif à la "vie" dans l'esclavage infamant.

Si Amado Levy-Valsenski a écrit que *"La notion d'échec s'entoure d'un halo douloureux"*¹⁷, le traitement nationaliste, providentialiste et dramatique de la défaite numantine par Cervantès m'amènerait à dire que ce dernier entoure d'un halo non moins douloureux - car éternellement accusateur au tribunal de la postérité - la "Victoire" pourtant historiquement indiscutable du Romain trop romain et trop militaire Scipion.

Christian ANDRES

Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

17 Article "échec" in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, t. V, édition 1980, p. 901b.

LA TRAGÉDIE DE L'ATHEE, DE CYRIL TOURNEUR OU L'ECHEC DE L'"ATHEISME"

Si *La Tragédie du vengeur* met en scène les mille façons qu'a l'homme de se damner, dénonce les vices et les péchés qui font de l'homme une bête, bref recense les formes multiples du Mal, *La Tragédie de l'athée*, en revanche, attaque le mal à sa racine et dramatise, avec le personnage de D'Amville, l'essence même du Mal, c'est-à-dire le matérialisme qui nie en l'homme toute spiritualité ou, en termes élisabéthains, l'athéisme. En fait, ce n'est pas tant l'athéisme qui constitue l'un des thèmes de la pièce mais plutôt l'athéisme comme interprétation erronée d'une certaine conception de la notion de Nature.

Les deux conceptions de la Nature

C'est là, en effet, comme dans *Le Roi Lear*, que réside le fondement dramatique de *La Tragédie de l'athée*. L'on doit, pour comprendre le rôle que joue la Nature dans cette pièce, se rappeler les deux conceptions qui se sont opposées au XVII^e siècle: celles de Bacon et de Hooker, d'une part, celle de Hobbes, d'autre part¹. La première, optimiste et idéaliste, d'inspiration chrétienne, insiste sur l'ordre et l'harmonie à l'échelle de l'univers² et met en garde contre tout bouleversement du microcosme, contre toute remise en question de ce qui, dans le monde, ne peut apparaître que comme l'expression de la volonté divine. La seconde, pessimiste, réaliste - elle aurait eu la caution de Machiavel, selon les croyances du temps, - ramène toute conduite humaine à un comportement instinctif animal, tente d'expliquer l'homme par une théorie matérialiste que nous qualifierions volontiers de cynique, ne tient compte finalement que des données brutes de l'expérience, non de la part de mystère qui fait d'un destin une destinée et sans laquelle l'homme ne s'accomplit qu'imparfaitement. Ce sont ainsi non seulement ces deux conceptions du monde qui s'opposent dans *La Tragédie de l'athée* mais aussi, à travers elles, deux modes de vie, deux sociétés, deux types d'hommes: "l'homme nouveau" et "le gentilhomme chrétien" attaché aux valeurs traditionnelles, et enfin la Science et la Foi.

La conception de la Nature selon Hobbes veut que l'homme ait pour seul souci sur terre la recherche du plaisir, du profit, du pouvoir: et ainsi est-il dans la nature de l'homme de n'être jamais satisfait, de toujours aspirer à un plus grand bonheur, ce qui le conduit à une quête incessante, indéfiniment douloureuse, l'empêchant de trouver le repos et la sérénité³. Telle est, par exemple, dans *Le Roi Lear*, la profession de foi d'un Edmond qui, au nom de la Nature, va tenter de briser le carcan des conventions:

Toi, Nature, tu es ma déesse; à tes lois
Sont voués mes services. Pour quel but devrais-je
Rester sous le fléau de la coutume? (I. 2. 1-3)

1 Voir John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature* (London: Faber and Faber, 1961), pp. 15-53.

2 Voir E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (London: Chatto and Windus, 1943).

3 Voir Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651.

Ainsi l'homme doit suivre ses impulsions naturelles, qui sont une fin en soi car nul pouvoir n'est supérieur à celui de la Nature : "Il n'y a rien dans l'homme qui surpasse / Sa Nature" (I. 1. 13-14): assouvir ses appétits, lâcher la bride aux désirs naturels, voilà la loi de Nature que prône D'Amville :

Mais là où les bienfaits qu'octroie la Nature
Ne sont pas généreusement recueillis, alors l'homme
Devient un sot, aussi stupide qu'une bête (I. 1. 10-12)

Ainsi privé de sa dimension spirituelle, l'homme poursuit des raisonnements qui, pour logiques qu'ils paraissent, sont à ce point vidés de leur substance qu'ils tournent à vide et, par exemple, aboutissent à la défense et à l'illustration de l'égoïsme et du cynisme :

Car si la charité
Doit essentiellement faire partie de l'honnêteté
Et doit en priorité s'appliquer à soi-même,
Il faut bien l'admettre, alors cet honnête homme
Qui est pauvre ne peut être que malhonnête, car
Il n'a que peu de charité envers l'homme
Qu'il devrait le plus respecter (I. 1. 34-40)

et de la sensualité (I. 4. 73-77, 90, sq.). Il est clair que, dans une telle perspective, la nature humaine ne trouve aucune limite à ses désirs : "l'homme nouveau" de la Renaissance, avide de toute connaissance, désireux d'aller toujours plus loin, (véritable *overreacher* en fait), l'homme de science qui perce les mystères de la Nature, l'explorateur qui découvre de nouvelles terres, le grand négociant capitaliste qui ouvre partout dans le monde de nouveaux comptoirs, entreprend avec enthousiasme des conquêtes commerciales, le banquier tout-puissant que les princes mêmes respectent, le bâtisseur d'empires, l'artiste émerveillé par le mouvement et la perspective, il semble qu'aucun domaine ne soit plus désormais interdit à sa quête triomphante. Sa ferveur le pousse parfois à des excès que n'autorisait pas jadis la reconnaissance de l'homme comme partie intégrante d'un univers où il avait sa place, mais seulement sa place. Un souffle nouveau l'emporte à présent sur des rives inconnues: l'impossible semble devenu possible. L'homme est un dieu à qui rien ne résiste: ne serait-il pas Dieu lui-même ? Sa raison n'est-elle pas toute-puissante ? Ne peut-elle lui permettre de dominer l'univers, connu et inconnu ? Sa nature n'est-elle pas désormais libérée ? Tel est le sens de ce qui, nommé athéisme sur le plan spirituel, machiavélisme sur le plan politique, matérialisme ou réalisme sur le plan philosophique, constitue en fait le ressort principal de cette tragédie. En effet, la prise de conscience par l'homme de ses possibilités, la découverte de ses forces vives, même si elles mènent, comme c'est le cas ici, à des excès finalement dangereux pour lui, sa révolte contre les conventions, son affirmation orgueilleuse dans un monde qu'il parvient peu à peu à maîtriser fournissent son orientation au drame, et à la tragédie sa substance. Conformément à cette conception matérialiste, D'Amville va s'efforcer d'atteindre le bonheur, ce qui signifie pour lui accomplissement, en tâchant de soumettre le monde à ses désirs, de réduire la Nature à sa volonté, suivant une logique qui confirme les paroles de Borachio: "La richesse est la clé / De toute félicité" (I. 1. 30-31) .

De tels raisonnements s'appuient sur des données spirituellement fausses et aboutissent à des conclusions nécessairement erronées⁴: le principe ainsi posé, en effet, toute la conduite de D'Amville en sera, par ailleurs, la stricte application. C'est ainsi qu'un raisonnement, pourtant mené avec une apparente rigueur, mais vidé de tout contenu spirituel (puisqu'il ne tient pas compte de cette réalité fondamentale: l'amour de Castabella pour Charlemont et la foi jurée) conduit Levidulcia à déclarer que Castabella "agit contre nature":

Alors Castabella agit contre nature [...]
Préférer l'affection d'un amant absent
A la douce possession d'un homme,
L'esprit stérile au corps fécond ... (I. 4. 60, 67-49)

On voit par là que le raisonnement lui-même ne saurait être le garant de la Loi morale, si c'est une conception pervertie de la Nature qui lui a donné naissance⁵. Ainsi l'homme ne peut se fier à ses *passions*, mauvaises conseillères; mais il ne peut davantage se fier à sa *raison* quand elle est considérée comme l'inspiration essentielle de son action.

Il faut donc qu'il y ait, au-dessus des pouvoirs humains, au-delà de la raison même, une raison supérieure, une volonté supérieure qui guide ses pensées et régit ses actes. C'est, en vérité, cette *autre conception de la Nature*, celle que l'on retrouve chez Bacon et chez Hooker, qui, seule, permet de fournir une définition cohérente de l'homme dans l'univers et de définir le sens de sa vie. Aujourd'hui encore, et avec une plus grande acuité peut-être, se pose le problème de l'existence et du comportement de l'homme dans un monde que la Science, ni plus ni moins qu'au XVII^e siècle, ne parvient à expliquer de façon totalement satisfaisante. On peut lire dans Hooker: "Qui est le guide de la nature, si ce n'est le Dieu de toute nature?"⁶ Dans cette perspective, l'homme est un être fini, limité physiquement aussi bien qu'intellectuellement et il occupe dans l'univers une place qui lui est assignée entre la bête et l'ange, dans la "grande chaîne de l'existence"⁷. De plus, l'homme n'est qu'un microcosme, à l'image du macrocosme, et sa nature n'a de sens que parce qu'il fait partie du grand Tout. Selon cette conception, l'homme n'est pas la "mesure de toute chose", mais seulement le reflet d'une harmonie supérieure qui l'englobe et l'explique. Accepter cette harmonie naturelle, c'était donc accepter la Loi de l'univers, la Loi de Dieu. D'où la nécessité, pour se conformer à l'esprit divin, d'accepter l'ordre naturel des choses, aussi bien l'ordre social que l'ordre humain. La raison même ne peut se définir que par référence à cet ordre. Elle consiste à dicter à l'homme un comportement cohérent, c'est-à-dire conforme à l'ordre divin, en un mot *conventionnel* et docile. Pour l'homme, accepter sa condition, c'est la seule manière de manifester son amour de Dieu. Telle est, dans *La*

4 Peter B. Murray, *A Study of Cyril Tourneur* (Philadelphia : U. of Pennsylvania P, 1964), p. 62 : "...there is a mental quest as the atheist uses logic to move from point to point in his search for the true basis of human happiness".

5 Irving Ribner, ed. Cyril Tourneur. *The Atheist's Tragedy* (London : Methuen, 1964), p. xlviii : "D'Amville's view of nature has been faulty from the first because it has resulted from a 'reason' which was not the 'right reason' of Renaissance moralists in that it was not guided by divine grace".

6 Richard Hooker, *Ecclesiastical Polity*, Bk. I, ch. III, 4 : "Who the guide of nature, but only the god of nature?"

7 Voir Tillyard, *op. cit.*, pp. 37-60.

Tragédie de l'athée, l'attitude de Charlemont qui, par opposition à D'Amville (le bien nommé), incarne les plus nobles vertus de dévouement et de patience : la foi en la Providence constitue, en effet, son viatique sur terre, et si elle ne l'abandonne jamais, c'est parce qu'il ne met en doute, à aucun moment, son pouvoir souverain ni sa signification suprême. A quoi bon le raisonnement logique s'il est coupé de toute interprétation transcendante ? Bacon ne dit pas autre chose quand il affirme : "L'entendement, laissé à lui-même, devrait toujours être suspecté [...] La logique [...] n'atteint en aucune façon la subtilité de la nature"⁸ et conclut : "Il est donc tout à fait avisé de consentir à rendre à la foi ce qui appartient à la foi"⁹. En fondant la méthode expérimentale, en libérant la science de son allégeance à la religion, Bacon ne faisait que renforcer les valeurs spirituelles, les épurer et, du même coup, réaffirmait la primauté de la Foi et de la Providence.

Il est clair que, pour Charlemont, ce sont la loyauté, le courage et la foi qui constituent les attributs naturels de l'homme et que nier ces vertus serait trahir la Nature même : ce qui, par nature, advient à l'homme, c'est la Providence qui l'a voulu. Et si "l'homme nouveau" se révolte contre l'ordre naturel et tente de le modifier, le gentilhomme chrétien, en revanche, sait que patience et obéissance sont les conditions de son salut. La soumission de Charlemont à son destin, son acceptation docile des épreuves qui l'accablent ne s'expliquent pas autrement. Les raisonnements fallacieux de D'Amville provoquent sa perte ; mais la raison au service de la Foi indique à Charlemont l'unique voie du salut.

Telles sont les deux conceptions antithétiques de la Nature sur lesquelles est bâtie la pièce, la première niant le spirituel, la seconde ne se justifiant que par référence au surnaturel¹⁰. Cette double présentation de la Nature et de la Raison permet ainsi au dramaturge de jeter un double éclairage sur la conduite humaine : les mêmes événements prenant un relief particulier selon qu'ils apparaissent comme des "fragments détachés d'un puzzle" sans relation les uns avec les autres ou comme les composants d'un tout destiné à prendre une signification à la lumière du "projet surnaturel".

Patience, Foi et Providence

Dans *La Tragédie de l'athée*, la réfutation des thèses matérialistes s'accompagne d'une démonstration des thèses stoïciennes et chrétiennes selon lesquelles "la vengeance de l'honnête homme" (pour reprendre le sous-titre même de la pièce) réside précisément dans l'exercice de la *patience*, seule voie à suivre pour se conformer aux commandements de la Nature et, ainsi, respecter les valeurs spirituelles. Il faut, bien entendu, donner au mot "patience" toute sa valeur étymologique de "souffrance", cette valeur étant considérée à la fois par les philosophes stoïciens et par la tradition chrétienne comme la seule réponse humaine possible aux "flèches et coups de la Fortune hostile"¹¹. Pour les disciples de Sénèque et de Marc Aurèle, l'homme devait occuper dans l'univers la place à lui assignée par

8 Francis Bacon, "Préface" à *De Augmentis* : "The understanding, left to itself, ought always to be suspected... Logic... by no means reaches the subtilty of nature".

9 Francis Bacon, *Novum Organum* I lxx : "It is therefore most wise soberly to render unto faith the things that are faith's".

10 Voir Robert Hoopes, *Right Reason in the English Renaissance* (Cambridge, Mass. : UP, 1962).

11 *Hamlet*, III. 1. 58.

la Nature et s'y tenir sans se révolter et, pour ce faire, il devait être maître de lui, c'est-à-dire gouverner ses passions, supporter tous les coups du sort ou, selon une terminologie chrétienne, accepter les décrets de la Providence. En fait, ce sont deux philosophies morales qui s'expriment dans cette pièce, avec pour thème central double celui de la liberté et du déterminisme. Tous les grands penseurs et théologiens de la Renaissance, en vérité, s'étaient penchés sur ce problème, Valla, Pomponazzi, Erasme, Luther, Machiavel. On sait quelle est là-dessus la position de Machiavel: ainsi le héros machiavélien prend sa destinée en mains; il peut, certes, être confronté à des difficultés, mais ses plans ne sont contrariés que par des contingences qu'il peut, en appliquant sa raison, maîtriser; il n'est pas, pour lui, d'obstacle insurmontable: il n'y a que des obstacles que l'homme, par son imprévoyance, n'a pu momentanément surmonter. Pour le stoïque, la Nature n'est pas aveugle; aussi la Fortune constitue-t-elle une contradiction éthique qu'il fallait résoudre en considérant qu'elle n'était que l'incapacité de l'homme à comprendre ce que ses passions, aveuglant sa raison, lui masquaient. Ainsi, pour le stoïque, la Fortune n'a de pouvoir sur l'homme qu'autant que ce dernier se laisse dominer par ses passions. Bref, selon la conception machiavélienne, la Fortune n'est que l'impossibilité dans laquelle se trouve l'homme de modifier ou de contrôler les événements; selon la thèse stoïcienne (revue, certes, par la tradition chrétienne), elle n'est que son incapacité à percevoir clairement les desseins de la Providence. Pour la tradition chrétienne, la conception machiavélienne de la Fortune comporte la négation implicite de la foi en la Providence divine, comme l'attestent les commentaires de Gentillet¹²; la conception stoïcienne, au contraire, implique, par la solution de passivité absolue qu'elle adopte et qu'elle préconise, la reconnaissance que l'homme est incapable de façonner le monde selon son gré, cette tâche étant réservée à la Providence. Pour Epictète, comme pour Marc Aurèle, l'homme ne peut mieux affirmer sa supériorité morale sur le monde qu'en y renonçant et en se retirant dans la citadelle de l'esprit. Et si l'homme a à souffrir, l'épreuve qui lui est imposée doit lui permettre d'affirmer sa noblesse spirituelle.

Cette attitude, manifestement, ressortit à la tradition chrétienne du *de contemptu mundi*¹³: certes, l'homme acquiert une plus grande dignité à surmonter l'épreuve et à ne pas être tributaire des vicissitudes de la vie, mais son mépris du monde ne s'accompagne pas d'une croyance en la supériorité de la raison humaine. C'est, au contraire, la croyance en une vérité révélée qui distingue le héros chrétien du héros stoïcien. Ce qui distingue D'Amville de Charlemont - qui, tous deux, s'évertuent à maîtriser leurs passions - c'est l'orgueil du premier, confiant en sa raison, et l'humilité du second qui s'en remet entièrement à la Providence. C'est en ce sens aussi que l'homme stoïque rejoint le machiavel et se sépare du héros chrétien. Le machiavel tente de gouverner le monde, le héros stoïcien tente de gouverner ses passions, le héros chrétien ne tire même pas fierté du contrôle que sa raison peut exercer sur ses passions. Rappelons au passage les quelques paroles qu'adressait Hamlet à son ami Horatio:

12 Innocent Gentillet, *Discours [...] Contre Nicolas Machiavel Florentin* (s.l. 1576).

13 Voir, notamment, Willard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (Oxford: Basil Blackwell, 1936).

Que l'on me montre un homme
Qui ne soit pas l'esclave des passions, je le garderai
Au profond de mon coeur (III. 2. 65-67)

paroles qui témoignent de cette nostalgie des vertus stoïciennes et des aspirations chrétiennes. Le "mépris du monde" n'est pour ce type de héros, qu'incarne si bien Charlemont, que l'occasion d'affirmer sa foi en la toute-puissance divine. La "patience" du gentilhomme chrétien n'est pas dictée par sa raison mais par sa foi qui donne un sens même à la raison stoïcienne. Quand Charlemont et Castabella affrontent la mort avec courage, ce n'est pas seulement la force héroïque du héros stoïcien qu'ils illustrent, mais surtout la foi inébranlable, laquelle couronne les vertus chrétiennes.

Dans cette perspective, *La Tragédie de l'athée*, qui est une "tragédie de la vengeance" d'un genre particulier, puisqu'elle met précisément en scène le refus explicite de la vengeance, découle de la foi en la Providence: la seule manière qu'a l'homme de vivre dans un monde corrompu par la réalité du péché et de la mort, c'est d'avoir recours à la patience :

C'est seulement au Ciel que j'en attribue le mérite,
Dont les raisons pleines de grâce m'ont fait renoncer
À être mon propre vengeur. Et à présent je vois
Que la patience est la vengeance de l'honnête homme (V. 2. 275-78)

La réponse (anticipée?) de Chapman¹⁴, dans *La Vengeance de Bussy d'Amboise*, aux sollicitations du Mal est le recours (non pas passionné, comme dans *La Tragédie du vengeur* - ce qui faisait de Vendice un "innocent villain" - mais raisonné) à la vengeance sous forme de duel, puis au suicide : ainsi Clermont apparaît-il comme le héros stoïcien par excellence. Pour Charlemont, qui s'oppose, à cet égard du moins, au héros de Chapman, il ne saurait être question ni de vengeance ni, encore moins, de suicide, car la raison ne saurait être le guide unique de la conduite humaine. C'est, au contraire, en obéissant aux voix surnaturelles qui lui conseillent d'

Attendre avec patience le succès des choses
Mais de laisser toute vengeance au Roi des rois (II. 6. 22-23)

que Charlemont, c'est-à-dire l'honnête homme chrétien, accomplit le mieux sa vocation. En maîtrisant ses impulsions vengeresses, Charlemont peut passer pour un héros stoïcien mais, les maîtrisant par référence à une transcendance, il apparaît véritablement comme le héros chrétien que n'était pas le Clermont de Chapman :

SPECTRE DE MONTFERRERS :

Laisse la vengeance de mon meurtre et des torts qui te sont faits
À celui à qui appartient la justice de la vengeance

CHARLEMONT :

Tu me fais subir la torture qui me déchire entre la passion de

14 Voir Clifford Leech, "The Atheist's Tragedy as a Dramatic Comment on Chapman's Bussy Plays", *JEGP*, LII (1953), 525-30.

Ainsi, non seulement le recours à des procédés traditionnels de la littérature homilétique mais également l'utilisation originale d'une convention bien établie, comme celle de la vengeance, donnent à *La Tragédie de l'athée* un ton de ferveur morale qui, comme on l'a parfois noté¹⁵, appartient à une tradition de complaintes et de satire qui remonte au Moyen Âge.

Si le propos éthique de Tournéur ne fait de doute pour aucun lecteur ni spectateur, il faut néanmoins souligner que notre dramaturge va plus loin dans *La Tragédie de l'athée* que dans *La Tragédie du vengeur*¹⁶ où il se contentait de dépeindre les effets du vice et du péché, et des passions déréglées - avec une totale réussite esthétique, il est vrai. Dans *La Tragédie de l'athée*, en effet, c'est sur trois plans que s'exprime l'éthique de Tournéur. La critique du sensualisme, traitée bien souvent sur le mode grotesque, constitue la partie la plus traditionnelle de la dénonciation des vices: sensualité et hypocrisie vont d'ailleurs, dans cette pièce, souvent de pair, ce qui permet au dramaturge de donner libre cours à un esprit satirique qui, dans *La Tragédie du vengeur*, constituait déjà un élément important de la pièce. Mais, à travers la condamnation des mœurs dissolues et de la corruption, c'est la présence même du Mal que Tournéur nous fait appréhender car, chez lui, le satirique a toujours l'œil sévère du moraliste qui condamne, dans la nature humaine, ce qui tient l'homme éloigné de Dieu. Sur un autre plan, Tournéur attaque, dans le machiavélisme et le scientisme de "l'homme nouveau", l'égoïsme aveugle et l'outrecuidance du rationaliste autant que la volonté de puissance qui fait oublier à l'homme le simple sens de la mesure. Enfin, en s'en prenant au stoïcisme même, Tournéur donne une dimension spirituelle et chrétienne à son oeuvre, que *La Tragédie du vengeur* laissait entrevoir et que *La Tragédie de l'athée* nous dévoile sans ambiguïté : dans *La Tragédie du vengeur*, Tournéur nous montre ce qui arrive à l'homme que sa passion aveugle; dans *La Tragédie de l'athée*, en revanche, il montre ce qui arrive à l'homme que, seule, sa raison gouverne. Qu'il s'agisse de Vendice ou de D'Amville, ils sont, l'un et l'autre, privés de la foi en la Providence : le premier pèche par désespoir, le second par orgueil et tous deux témoignent de l'échec de la (bonne) volonté ou de la raison, désertées par la spiritualité, à obtenir une victoire décisive (sur les forces du Mal, dans le premier cas, sur les forces du Bien dans le second). C'est ainsi à un échec de l'efficacité machiavélique ou rationaliste et, à la limite donc, à un échec de l'"athéisme" que l'on assiste : le Mal, en effet, pour étendu que soit son royaume, n'est pas à jamais installé en l'homme si demeure, ancrée en lui, l'espérance du rachat et de la justice¹⁷. D'autre part, et à l'opposé, il est vain de croire que l'homme, tout seul, peut tout car même les vertus de la raison et de l'intelligence ne peuvent résoudre que des problèmes humains, et jamais éclaircir les mystères que, seule, la foi révèle. Entre l'homme impuissant qui désespère (Vendice) et l'homme (présumé) tout-puissant qui tire son orgueil des misérables conquêtes de sa raison (D'Amville), il y a place pour "l'honnête homme" qui reconnaît humblement ses limites et sait patienter en espérant (Charlemont).

15 Voir John D. Peter, *Complaint and Satire in Early English Literature* (Oxford : UP, 1956).

16 Maurice Abiteboul, "Quelques réflexions sur la problématique du mal dans l'œuvre tragique de Cyril Tournéur", *MCRel.*, xi (1993), 13-18.

17 Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : Editions de l'ARIAS, 1995).

Tel est donc Charlemont, "l'honnête homme" selon le coeur de Tourneur. Et telles sont les différentes étapes de l'ascèse, que l'homme doit franchir pour se libérer des entraves qui l'empêchent d'assumer librement sa vocation et pour atteindre à la vérité : sensualisme, rationalisme, spiritualisme. Il serait bon de rappeler, là-dessus, l'attitude des penseurs du XVII^e siècle. C'est d'ailleurs, probablement, dans l'œuvre de l'Evêque Reynolds qu'elle se trouve le mieux résumée¹⁸ : puisque la Chute a perverti les passions (qui, à l'origine, étaient bonnes) et a même obscurci la raison, il faut bien, pour qu'appétits sensuels et raison retrouvent leurs qualités premières, que l'homme s'en remette à la miséricorde de Dieu qui, par sa grâce, lave l'homme du péché, rend son jugement plus clair et l'illumine de la révélation. Tel apparaît l'ultime message de Tourneur dans *La Tragédie de l'athée*.

Mais en défendant les thèses chrétiennes traditionnelles, les thèses de l'orthodoxie religieuse jacobéennes contre l'athéisme et le scientisme, contre le puritanisme et le machiavélisme, et même contre le stoïcisme rationaliste, Tourneur ne courait-il pas le risque de passer pour un doctrinaire plus que pour un tragique? L'on a même pu tirer argument, de l'insistance mise par le dramaturge à manifester son horreur du péché et à souligner l'importance et la nécessité de la rétribution divine, pour conclure au calvinisme de Tourneur. Mais l'évocation caricaturale du puritanisme sous les traits de Languebeau Snuffe n'encourage guère une telle interprétation. L'on n'a, surtout, pas manqué de souligner que Tourneur s'appuyait, en véritable moraliste, sur une tradition littéraire depuis longtemps établie¹⁹ - celle de la complainte et de la satire - et utilisait les procédés de l'allégorie médiévale et de la Moralité pour transmettre un "message" éthique. Que ce message prenne la forme, dans *La Tragédie de l'athée*, de la réfutation de l'athéisme, dépeint comme naturellement et providentiellement voué à l'échec, et apparaisse comme la défense et l'illustration de la Foi, ne doit pas nous faire oublier, cependant, que c'est en dramaturge essentiellement que Tourneur doit s'adresser au spectateur. Aussi n'est-il pas superflu, pour finir, de souligner que, quelle que soit l'importance éthique du message, elle n'est jamais pour l'artiste une fin en soi et qu'elle ne saurait, en aucune façon, à elle seule, attester la valeur de l'œuvre d'art. C'est pourquoi, dans *La Tragédie de l'athée* particulièrement, le critique doit, après avoir reconnu l'ampleur du message, s'efforcer d'apprécier la qualité esthétique qui, seule, peut donner aux thèmes éthiques leur véritable portée²⁰.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

18 Voir Bishop Reynolds, *Treatise of the Passions and Faculties of the Soule of Man*, 1640, pp. 61-64.

19 Irving Ribner, *Jacobean Tragedy* (London : Methuen, 1962), p. 74 : "The rigid division of characters in good and evil [...] may simply reflect the rigidity of an allegorical method".

20 Voir Maurice Abiteboul, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton : trois moments de la sensibilité jacobéenne* (Lille : ANRT, 1986).

II. LE XX^e SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: AUTOUR DU THEME DE L'ECHEC.

Bernard URBANI

Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre.

Marie-Françoise HAMARD

Le Feu de Gabriele d'Annunzio ou l'ambition d'un nouvel opéra.

Richard DEDOMINICI

L'échec de Corrado Brando: destin tragique et accomplissement du surhumain dans un drame de Gabriele d'Annunzio: *Plus que l'amour* (1907).

ALPHONSE DAUDET OU L'ECHEC D'UN THEATRE

INTRODUCTION

Le XIXème est le siècle des révolutions politique, industrielle, scientifique et culturelle. L'essor de la science qui doit élucider les mystères, bouleverse tout. Comte affirme que l'art parvenu au stade "positif" obéit aux mêmes lois que la science et Taine enseigne que la psychologie n'est qu'une partie de la physiologie. Sainte-Beuve, Zola et Daudet, influencés par le positivisme comtien, illustrent les hypothèses de Darwin, montrent l'influence de l'hérédité et du milieu et appliquent la méthode expérimentale. Le mélodrame s'impose par des effets faciles qui provoquent des émotions fortes. Cette tentative, et surtout la redécouverte de Shakespeare, dès 1820, conduisent Hugo à poser les fondements du drame romantique dans sa *Préface de Cromwell*: mélange des genres, unissant à la fois grotesque et sublime, refus de la règle des trois unités, retour des armes et de la grande machinerie sur la scène. Certes, *Hernani*, *Ruy Blas*, *Lorenzaccio* (Musset) reçoivent un triomphal succès mais l'échec des *Burgraves* (1843) signe la faillite du drame romantique, marque la fin d'une grande période théâtrale et prélude à un grand vide dramatique. A l'ère du réalisme, le théâtre, discrédité par son ton factice, incapable de se renouveler, étiolé par une pénurie des talents, sclérosé par la routine, moribond, doit succomber à la concurrence du roman.

Les maîtres du roman réaliste et naturaliste, les Goncourt et Alphonse Daudet en particulier¹, n'ont pas résisté à la tentation du théâtre mais leurs expériences se sont avérées malheureuses. De l'immense mouvement naturaliste qui renouvelle le roman, le théâtre ne reçoit aucune impulsion. Certes, Zola, dès 1881, dans *Le naturalisme au théâtre* et *Nos auteurs dramatiques*, esquisse les grands traits du drame moderne, et revendique à son tour un respect plus scrupuleux de la vérité humaine, une observation précise des mœurs et de l'homme concret, une déclaration plus naturelle, une mise en scène plus réaliste. "Zola rêve", affirme Michel Branthomme, "d'introduire la réalité sur les planches, de faire de la scène le miroir fidèle de la vie, non cet assemblage de glaces à facettes disposées pour la perspective et dont la nature ne saurait s'approprier sans être immédiatement défigurée, exagérée ou amoindrie"². Les Goncourt, Zola, Flaubert, Daudet voient dans les planches un tremplin naturel aux idées qu'ils sèment dans leurs livres. Echec total, célébré lors des "dîners des auteurs sifflés", inaugurés en 1874; on retrouve assidûment les grands

1 Pour Daudet, le naturalisme n'est pas vraiment un ensemble de théories sur le roman mais plutôt quelques amitiés littéraires (Zola, Flaubert, les Goncourt, etc.). Sa formation intellectuelle fait de lui un adversaire de l'école zolienne. Pourtant, Daudet et Zola s'estiment mutuellement et ont même des affinités; le même goût du théâtre, le souci de décrire les groupes sociaux, le comportement des gens en fonction de l'hérédité, du milieu et de la famille. C'est entre 1876 et 1890, en pleine campagne naturaliste, que Daudet a publié ses œuvres les plus célèbres (*Jack*, *Rois en exil*, *L'évangéliste*, *Sapho*). Néanmoins, il a approuvé le *Manifeste des Cinq* (1887).

2 "Zola, auteur dramatique par Alphonse Daudet" in *Le Petit Chose*, Fontvieille, 1991, n° 53, p. 7.

romanciers de l'époque, devenus de piètres dramaturges: Zola³, Flaubert⁴, Goncourt⁵ et Daudet⁶. Pourtant, à partir de 1884, le nombre de pièces naturalistes croît et, en 1887, le Théâtre-Libre d'Antoine (1887-1896) semble devoir donner l'essor à ce nouveau théâtre par son enthousiasme et sa résolution, l'ouverture de son esprit et l'indépendance de son goût. Le drame naturaliste s'assure un succès de scandale par la cruauté de ses peintures et la virulence de ses satires, il choque la bourgeoisie par le cynisme de son immoralité et mécontente l'élite par la platitude de son réalisme.

De même que les auteurs réalistes et naturalistes ont tenté d'introduire sur scène leurs propres techniques d'observation, les symbolistes conçoivent un théâtre essentiellement poétique, délivré de tout réalisme, restaurant les droits du rêve et de l'imagination, un drame idéaliste et spiritualiste ouvert sur le mystère et puisant aux sources nouvellement redécouvertes du mysticisme et du surnaturel. En 1884, *A rebours* de Huysmans, symbolise, par ses recherches de style, le raffinement de la psychologie et l'exaltation d'une poésie mystique, la réaction contre l'esthétique naturaliste. Le scandale de *La terre* (Zola), en 1887, révèle une incompatibilité sociale entre le naturalisme et le théâtre.

Doué d'autant d'imagination que de lucidité, partagé entre la pitié et l'ironie, Alphonse Daudet débute comme journaliste fantaisiste en introduisant le conte et la nouvelle littéraire (*Lettres de mon moulin*, *Contes du lundi*) dans la presse quotidienne: *Le Figaro*, avant la guerre de 1870, *Le Bien public*, après la guerre. La vie de bohème que mène le jeune poète journaliste⁷ avant de devenir secrétaire du duc de Morny⁸ est pour ses nouvelles, romans, chroniques⁹ et pièces de théâtre, une source intarissable de types humains. En effet, très jeune, Daudet désire écrire, l'histoire naturelle des gens qui n'auront jamais d'histoire:

"D'après nature! Je n'eus jamais d'autre méthode de travail. Comme les peintres conservent avec soin des albums de croquis où des silhouettes, des attitudes, un raccourci, un mouvement de bras ont été notés sur le vif, je collectionne une multitude de petits cahiers sur lesquels les remarques, les pensées, n'ont parfois qu'une ligne serrée, de quoi se rappeler un geste, une

3 Echecs: *Thérèse Raquin* (1873), *Germinal* (1888).

4 Echec: *Le candidat* (1874).

5 Echecs: *Henriette Maréchal* (1865), *Renée Mauperin* (1887), *Germinie Lacerteux* (1888), *La fille Elisa* (1890).

6 Echecs: *Lise Tavernier* (1872), *L'Arlésienne* (1872).

7 Voir *Les Amoureuses* (1858) et *La double conversion* (1861) qui sont de simples fantaisies poétiques.

8 Voir à ce sujet les biographies consacrées à Daudet: Jacques-Henri Bornecque, *Les années d'apprentissage d'Alphonse Daudet*, Paris, Nizet, 1951; Jacques Rouré, *Alphonse Daudet*, Paris, Julliard, 1982; Marc Andry, *Alphonse Daudet, la bohème et l'amour*, Paris, Presses de la cité, 1985; Roger Ripoll, préface aux *Oeuvres* d'Alphonse Daudet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", tomes 1, 2, 3, 1987-1994.

9 Les chroniques de Daudet sont réunies en trois volumes *Lettres à un absent*, *Trente ans de Paris*, *Confessions d'un homme de lettres* (in *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie de France, 1929-1931).

intonation, développés, agrandis plus tard pour l'harmonie de l'oeuvre importante¹⁰.

Et pour l'écrire, il choisit plutôt le genre romanesque. Il confie à Ernest, son frère:

Oh! quand je serai un peu plus mûr, comme je m'en payerai un roman! Comme c'est la grande et belle forme du XIXème siècle! C'est bien plus noble et plus élevé que l'histoire. L'histoire d'une âme, semblable à la mienne, me touche bien autrement que l'histoire des Assyriens et des Chaldéens! Seulement il faut être très fort; heureusement, on arrive en piochant"¹¹.

Parti de la poésie et d'une vision passionnelle de la vie, Daudet croit essentiellement à la fatalité intérieure beaucoup plus qu'à la fatalité physiologique. Les plus grandes oeuvres de Daudet conservent des traces de cette fatalité, née du déséquilibre entre l'illusion et l'expérience, qui se transforme en un pessimisme sublimé. En effet, *La dernière idole* (1862), *Le Petit chose* (1868), *L'Arlésienne* (1872), *Sapho* (1884), *La menteuse* (1892), *Le trésor d'Arlatan* (1895) sont des drames de la passion. Le romancier, comme l'homme de théâtre, tantôt humain, tantôt ironique, s'attache aux détails, aux moindres particularités des êtres, si souvent révélatrices. Au fur et à mesure qu'il avance dans la vie, Daudet se passionne de plus en plus pour les grands problèmes antagonistes: l'amour sensuel et la tendresse maternelle (*Jack*), le Nord et le Midi (*Numa Roumestan*), le fanatisme et la foi (*L'évangéliste*), la jalousie et l'amour (*Sapho*, *La petite Paroisse*). L'auteur des *Lettres de mon moulin* a toujours rêvé d'être un auteur de théâtre afin de distraire, d'émouvoir son public et surtout pour être pleinement un grand écrivain. Pour lui, le théâtre est beaucoup plus qu'un violon d'Ingres: durant près d'un demi siècle, il écrit avec acharnement un grand nombre de pièces, le plus souvent des "piécettes", aujourd'hui définitivement oubliées: des comédies (*Il faut battre le fer quand il est chaud*, *L'oeillet blanc*, *Le sous-préfet aux champs*), des drames (*La dernière idole*, *Le frère aîné*, *Le sacrifice*, *Lise Tavernier*, *L'Arlésienne*, *La lutte pour la vie*, *La menteuse*, *L'obstacle*), un opéra-bouffe (*Les absents*), un opéra-comique (*Le char*), etc. Son labeur de romancier et de nouvelliste ne l'empêche pas d'assister à toutes les premières puisqu'il devient le chroniqueur dramatique du *Journal officiel* de 1874 à 1880¹². Malheureusement, son oeuvre théâtrale n'est qu'un long échec qu'il n'a jamais voulu vraiment reconnaître.

COMEDIES, DRAMES ET ECHECS (1861-1872)

En une dizaine d'années, Daudet écrit trois comédies et quatre drames. Il pense qu'il suffit d'être poète et de croire au théâtre pour devenir un dramaturge de talent et conquérir le public parisien. Ses premières oeuvres ne sont guère attachantes: de *La dernière idole*

10 *Trente ans de Paris*, Paris, Fasquelle, 1881, p. 22.

11 *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie de France, 1929-1931, tome I p. 113.

12 Daudet a réuni ses études d'art dramatiques, dans *Entre les frises et la rampe* (in *Oeuvres complètes*, cité).

(1862)¹³ au *Sacrifice* (1869)¹⁴, Daudet, obsédé par les thèmes de la famille et de l'absence, tente de peindre la société du Second Empire. Il s'étonne du succès obtenu par *La dernière idole*: lui qui donnait moins d'importance aux larmes de repentir de la femme coupable et aux sanglots du vieillard bafoué qu'à la fermeté solide d'une résignation au destin, il fait sienne la dernière réflexion du mari: "Plus rarement encore nous arrivons au terme de notre vie avec toutes nos idoles"¹⁵. Le public admire dans cette comédie conjugale (qui rappelle celles de Marivaux et de Musset) que l'adultère trouve, sous la plume d'un jeune dramaturge, des ressorts nouveaux. En effet, l'essentiel réside dans le texte que le couple désuni va dire, un texte tout en demi-teintes, triste et doux à la fois:

AMBROIX (le vieux mari trompé):

"Ainsi, pendant trois ans, à cette même place, dans ce coin, partout, la trahison et l'adultère ont vécu à mes côtés (...). Ma vie entière est abîmée! (...). Va, pauvre Othello de soixante-dix ans, tes larmes, tes colères feraient rire. Donc, tais-toi, et si tu as besoin de dire ton mal à quelqu'un, la mort est là, seule confidente digne de ta douleur"¹⁶.

AMBROIX à GERTRUDE:

"J'ai prié, j'ai pleuré et... me voilà (...). Ce n'est pas moi qu'il faut remercier, vos remerciements doivent s'adresser plus haut. Maintenant donnez-moi ces lettres, les seules preuves qui restent de la faute (...). Voilà les preuves disparues (...). Je pardonne. Le mal vient de mon côté aussi; j'étais trop âgé pour vous... Gertrude, vous continuerez à être mon amie (...). La vie recommence"¹⁷.

La transformation subite d'Ambroix relève du miracle: c'est le "*deus ex machina*" sur lequel tombe le rideau, à la satisfaction générale. Le pardon était bien le geste émouvant que le public attendait.

Persuadé de posséder de vrais dons pour le théâtre, sûr de ses succès à venir et voulant la gloire à tout prix, Daudet continue d'écrire pour la scène. Tout comme le thème de l'adultère, celui de l'absence lui semble particulièrement privilégié: il l'étudie dans *Les absents*, *L'oeillet blanc* et *Le frère aîné*. Pourtant, le 26 octobre 1864, à l'Opéra-Comique, *Les absents*, comédie en un acte, n'obtient aucun succès, "ce qui n'empêche pas Daudet d'écrire le contraire à son cousin Timoléon Ambroy précisant même que cette petite comédie, dont la musique de Ferdinand Poise est 'ravissante', va rester au répertoire,

13 En 1861, Daudet, attaché de cabinet du duc de Morny, écrit en quinze jours son premier drame, en un acte, en collaboration avec Ernest Léprieux: *La dernière idole*, joué le 4 février 1862 à l'Odéon.

14 *Le sacrifice*, comédie en trois actes, est joué, pour la première fois, au Vaudeville le 11 février 1869.

15 Jean-Paul Clébert, *Une famille bien française: les Daudet*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988, p. 87.

16 *La dernière idole* in, *Oeuvres complètes*, cité, I, III, p. 13.

17 *Ibid.*, I, VI, pp. 22-23.

constituant ainsi pour lui "un fort et confortable avoir pour l'avenir"¹⁸. S'il donne tant d'importance au thème de l'absent, c'est peut-être parce qu'il en est un lui-même. En effet, entre 1862 et 1864, le futur romancier n'est qu'un solitaire, isolé malgré le désir de se mêler à la foule et de fréquenter le beau monde: le succès fragile de *La dernière idole* qui a brusquement fait place à l'indifférence, les refus successifs de ses pièces, l'abandon de ses chroniques au *Figaro*, l'éloignement de son frère Ernest, les dérobades de Marie Rieu sa maîtresse, la maladie, contribuent à son isolement. Dans *Les absents*, nouvelle variante de l'amour impossible, les absents ont toujours raison et loin des yeux, près du cœur! Eustache, "un garçon de la ville d'Aix, un docteur qui passe des examens avec une barrette et une robe longue"¹⁹, est aimé de Suzette: "on parle de lui, on le regrette (...), il est loin, il est absent"²⁰. Pour Daudet, qui a tenté d'oublier Marie, "l'absence est une charmeresse, l'absence est une bonne déesse, l'absence est une fée! Qu'elle touche un de nous du bout magique de sa baguette, le voile soudain enveloppé d'un nuage rose, un cercle d'or au front, des étoiles dans chaque main... Oui, l'absence embellit tout"²¹. Et pourtant, à la fin de la pièce, Eustache revient au château familial. *L'oeillet blanc*²², créé le 8 avril 1865 au Théâtre-Français, se fane au bout de la trentième représentation. Bluet héroïque, écrite en collaboration avec Lépine, la pièce tente vainement une reconstitution historique - la France sous la Révolution - et reprend le thème-obsession de l'absence que le public parisien accepte maintenant difficilement. Cet oeillet blanc, c'est l'amour impossible et partagé de Virginie, fille d'un conventionnel, et de Maxime, un séduisant soldat républicain et un non moins séduisant marquis émigré à la recherche de la fleur virginale. Mais Maxime, comme Léopold, dans *La dernière idole*, est lui aussi absent!

VIRGINIE:

"A cette heure, Maxime est là-bas, dans l'Ouest, loin, bien loin de moi, et pour me parler de lui, je n'ai plus que cette fleur... Aussi, comme je t'aime mon bel oeillet blanc! Tous les matins, à mon réveil, ma première pensée est à Maxime, mais mon premier regard est à toi..."²³.

Et cette fleur, symbole de son amour, Virginie va l'offrir au jeune marquis de Courson-Launay, "le plus fidèle sujet de Sa Majesté"²⁴, qui ose revenir en France pour "cueillir l'oeillet blanc" - au risque de périr - et l'offrir, de retour en Angleterre, à une comtesse émigrée.

18 Marie-Thérèse Jouveau, *Alphonse Daudet, maître des tendresses*, Aix-en-Provence, Paul Roubaud, 1990, p. 89. Mettre en musique son propre théâtre est, pour Daudet, une idée neuve, mais elle lui est soufflée par l'exemple de Frédéric Mistral, dont on joue *Mireille* avec la musique de Charles Gounod, en mars 1864.

19 *Les absents*, in *Oeuvres complètes*, cité, I, III, p. 37.

20 *Ibid.*, I, VI, p. 41.

21 *Ibid.*, I, XIV, p. 73.

22 Cette comédie en un acte aurait dû s'appeler *Le Lys*, mais Napoléon III obligea Daudet à choisir une autre titre et à supprimer la réplique: "Vive le Roi".

23 *L'oeillet blanc*, in *Oeuvres complètes*, cité, I, VII, p. 93.

24 *Ibid.*, I, XI, p. 111.

LE MARQUIS:

"Ma foi c'est une occasion superbe de respirer l'air natal après un exil de trois années; c'est si bon à fouler le sol du pays! c'est si doux à cueillir une fleur de France! Oh! pour rien dans le monde je ne voudrais n'être pas venu (...). Nous ne devons plus nous revoir, mademoiselle; mais soyez assurée que de mon séjour ici j'emporte un souvenir qui ne... me... quittera jamais"²⁵.

Le frère aîné, drame en un acte (1867)²⁶, et *Le sacrifice*, comédie en trois actes (1869)²⁷, quittent rapidement l'affiche: le public parisien ne supporte plus ni les bluette à l'eau de rose ni les mélodrames familiaux. En effet, l'intrigue et l'action du *Frère aîné* sont insupportables: deux frères aiment la même femme, Suzanne; l'aîné, par bonté, s'éloigne le jour du mariage de son cadet, puis revient après quatre années d'absence: Suzanne est morte et son frère s'est remarié; malgré sa colère, il accepte les explications d'André et les supplications de sa nouvelle épouse, qui a copié les habitudes et les allures de Suzanne au point d'en devenir l'insupportable doublure...; devant la souffrance de Dominique, le couple préfère se retirer laissant le frère aîné à ses souvenirs:

DOMINIQUE, le frère aîné:

"Vous ne voyez donc pas tout ce que je souffre à m'arracher d'ici... Vous ne comprenez donc pas que je tiens à cette maison par toutes les fibres de mon âme et qu'en m'en allant, je laisse un lambeau de moi-même dans tous les coins?"

CLAIRE:

"Eh bien! non, vous ne partirez pas. C'est ici la maison de Suzanne, et puisque nous ne pouvons y vivre tous les trois, vous seul devez l'habiter (...). Nous, nous avons le monde entier pour nous aimer."

DOMINIQUE:

"Oui, je l'accepte, enfants, votre sacrifice (...). Pardonnez à ce pauvre fou tout le mal qu'il vous a fait, et puisque partout ailleurs qu'entre ces murs vous aurez le droit de vous aimer, aimez-vous sans remords et sans scrupules. Maintenant, grâce à vous, ma vie va avoir un but. Il faut un veuf à cette morte, quelqu'un qui se souvienne et qui porte son deuil; ce veuf, ce sera moi, moi, qui l'ai tant aimée et qui vais enfin pouvoir le lui dire! je vais vivre seul ici, dans cette maison où tout parle de Suzanne; je souffrirai... je pleurerai... jamais je n'aurai été si heureux (...). Ah! Suzanne! Ce sera une singulière histoire à dire que celle de ce pauvre homme qui était veuf et n'avait jamais été marié"²⁸.

25 *Ibid.*, I, XII, pp. 113-114.

26 Créé au Vaudeville le 19 décembre 1867.

27 Joué pour la première fois, au Vaudeville, le 11 février 1869.

28 *Le frère aîné*, in *Oeuvres complètes*, I, X, pp. 143-145.

L'ÉCHEC D'UN THÉÂTRE : LISE TAVERNIER ET L'ARLESIENNE (1872)

1872 est une des années les plus dures pour Daudet et sa famille: difficultés financières et surtout échecs artistiques. Deux désastres au théâtre: la représentation de *Lise Tavernier*, le 29 janvier, à l'Ambigu-Comique²⁹ et celle de *L'Arlesienne*, le 1er octobre, au Théâtre du Vaudeville, malgré des décors superbes, une distribution remarquable et un orchestre de vingt-six musiciens sous la direction de Georges Bizet lui-même. Ces échecs cuisants conduisent Daudet, âgé de trente-deux ans, à renoncer, et pour longtemps, à l'une de ses passions, le théâtre. Cette passion l'a amené dans une impasse. À partir de 1872, il ne se risque plus guère à écrire des pièces à sujet original: *La lutte pour la vie* (1889) ne fait que reprendre le thème de l'arrivisme, présent dans le roman *L'immortel*; *L'obstacle* (1890) tente d'appliquer les théories de Darwin à l'univers théâtral; *La menteuse* (1892) est un drame extrait d'une nouvelle de *Femmes d'artistes* (1874). Daudet se contente donc d'adapter à la scène sa production romanesque: *Fromont jeune et Risler aîné*, *Jack*, *le Nabab*, *Sapho*, *Numa Roumestan*, *Le sous-préfet aux champs*. Pour couronner le tout, en février 1872, paraît *Tartarin de Tarascon*, qui connaît le même insuccès que *Lise Tavernier*: les Français ne comprennent pas très bien l'ironie comique de Daudet³⁰.

Lise Tavernier.

La scène se passe en 1816, à Toulon. Monsieur Roure, un ex-forban, a été "converti" par la lecture du Code pénal; membre respecté d'un bureau de bienfaisance, il tient maintenant un magasin d'ornements d'église avec l'aide de Mazan, son employé. Lise Tavernier, une religieuse défrôquée, "dure et sèche comme une dévote de roman anticlérical"³¹, contrainte par la réprobation publique à vivre isolée dans les ruines de son ancien couvent, vend à Roure les biens de sa communauté. L'ex-bandit apprend par le journal la mort de son neveu et complice Maximin. Coup de théâtre: l'adolescent a échappé au naufrage et se présente chez son oncle. Le repaire de Maximin et de sa bande se trouve, par le plus grand des hasards, aux Clastres, près du couvent où se trouvent Lise Tavernier et sa cousine Cardeline, promise au jeune Mazan. Roure va profiter de cette série de hasards: il suggère à Maximin d'épouser Lise. Le trésor du couvent, caché par l'ancienne religieuse, sera, après le mariage, partagé entre Maximin et Roure. Lise, qui ignore tout,

29 Daudet évoque ses émotions le soir de la première de *Lise Tavernier* dans *Un soir de première*: "La salle est comble (...). Voilà les trois coups frappés, l'orchestre qui prélude... puis un grand silence, et une voix que j'entends des coulisses, sourde, lointaine, perdue dans l'immensité de la salle. C'est ma pièce qui commence. Ah! malheureux, qu'est-ce que j'ai fait? Moment terrible (...). Caché au fond d'une baignoire, j'essaie de me poser en spectateur détaché (...). Tout me dérange (...). Je m'en vais. Me voilà dehors (...). Il me semble que là-bas aussi il pleut sur mon drame, que tout se décolle, se détrempe, et que mes héros, honteux et fripés, barbotent à ma suite sur les trottoirs luisants de gaz et d'eau (...). Allons! c'est fini. Six mois de travail, de rêves, de fatigues, d'espérances, tout cela s'est brûlé, perdu, envolé à la flambee de gaz d'une soirée" (in: *Contes du lundi*, Paris, Garnier-Flammarion, 1984, n° 308, pp. 186-189).

30 Sur cet échec, voir la préface à *Tartarin de Tarascon*, de Geneviève Van den Bogaert (Paris, Garnier-Flammarion, 1968, n° 178, pp. 11-26). Voir aussi *Tartarin de Tarascon*, texte établi avec introduction par Jacques-Henri Bornecque (Paris, Garnier, 1968, pp. III-XV).

31 Yves Avril, "1972: centenaire de deux échecs" in, *Études littéraires*, Québec 2, Presses de l'Université Laval, 1971, vol. 4, n° 3, p. 267.

accepte ces propositions; Cardeline est surprise par Roure au moment où elle écrit une lettre à Mazan. Croyant que "Mon petit Ma..."³² s'adresse à Maximin, Roure subtilise la lettre. Après la mort de sa femme, il désire épouser Lise et la lettre de Cardeline sert à prouver l'infidélité de Maximin. Mais celui-ci, impatient, décide de quitter Toulon sur un navire pirate algérien; dans la boutique de Roure, il réclame de l'argent à son oncle et lui promet de disparaître après avoir enlevé Cardeline. Mais Maximin est dénoncé aux gendarmes par Lise Tavernier, qui maintenant accepte volontiers d'épouser le riche commerçant. Coup de théâtre: Mazan demande la permission d'épouser Cardeline; Lise et Roure comprennent leur méprise. Aux Clastres, surprenant Maximin qui enlève Cardeline, la religieuse le contraint à rester avec elle. Les gendarmes arrivent et emmènent le jeune homme. Roure propose à Lise de sauver Maximin; mais il faut de l'argent, beaucoup d'argent..., il faut le trésor de la communauté. Lise accepte de le conduire dans le souterrain envahi peu à peu par la rivière. Le marchand de chasubles voit alors briller or et pierres précieuses; voulant se débarrasser de Lise, il la poignarde, mais celle-ci se traîne jusqu'à la porte du souterrain et la ferme en hurlant: "Tu disais que l'or ouvrait les portes... eh bien! tâche donc de l'ouvrir celle-là!"³³. Roure reste seul, épouvanté devant l'eau qui monte.

Comment apprécier cette aventure abracadabrante? Certes, pour l'in vraisemblance, Daudet avait d'illustres prédécesseurs: Plaute, Térence, Corneille³⁴, Molière³⁵, Shakespeare... mais dans leurs pièces, l'in vraisemblance n'intervenait que comme explication ou comme solution, "ou encore entraînée par la convention du sujet ou enfin comme dérision implicite ou explicite de la convention"³⁶: elle n'est jamais, comme dans *Lise Tavernier*, le fond de la pièce. Cette in vraisemblance mise à part, le drame de Daudet est creux et dénué d'intérêt. La Provence, qui pourtant lui est si chère, est réduite à un simple cadre sans épaisseur; seul le deuxième acte, qui se déroule sous les ombrages des Clastres, rappelle le décor sauvage de certaines *Lettres provençales*: une gorge profonde, des rocs, quelques chênes-lièges, des pins parasols, des figuiers. Mais pour Lise Tavernier ce lieu, qui lui sert de refuge, est un véritable enfer³⁷. Les personnages n'ont guère de psychologie: ils sont fades et s'agitent comme de véritables pantins: le couple Cardeline-Mazan en devient même ridicule dans son effacement (I, VI); Roure n'est qu'un vieil excité, un minable Tartuffe, et Maximin un jeune aventurier sans cœur; quant à Lise Tavernier, la passionnée, elle ne joue finalement qu'un rôle secondaire! En effet, elle qui aurait dû être la protagoniste de l'intrigue, elle en est plutôt la victime. Victime de tous et de tout³⁸:

LISE TAVERNIER:

"C'est une tradition dans le pays de me vouloir du mal (...). Et pourtant quel est mon crime? Est-ce moi qui ai demandé à sortir du couvent? Est-ce moi qui ai demandé à y rentrer? (...). J'ai porté le voile cinq ans, je l'aurais porté toute ma vie, fidèle aux vœux jurés et m'y cramponnant malgré tout... mais

32 *Lise Tavernier*, in *Oeuvres complètes*, cité, III, IV, p. 300.

33 *Ibid.*, p. 357.

34 Voir *Clitandre*.

35 Voir *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin*.

36 Yves Avril, "1972: centenaire de deux échecs" in *Etudes littéraires*, cité, p.

37 *Lise Tavernier*, cité, II, II, pp. 275-276.

38 Comme Vivette dans *L'Arlésienne*.

une nuit, les portes de notre couvent se sont écroulées (...). Des hommes sont venus nous dire: 'Femmes, sortez... vous êtes libres' (...). Et plutôt que d'être libres, ces saintes ont mieux aimé mourir... Moi, j'ai été lâche, j'avais vingt ans, je voulais vivre, je voulais aimer. J'en ai été bien punie... Partout je n'ai trouvé que le mépris et la haine (...). La famille m'a chassée (...). Et c'est encore le vieux couvent qui a bien voulu m'abriter sous ses ruines (...). Et voilà que pour ne pas mourir de faim, j'en suis réduite à ces trafics sacrilèges, obligée de..."³⁹.

Folle et égarée, Lise semble un animal à la recherche de quelque protection auprès de Roure et surtout de Maximin, qu'elle ose aimer. Mais lorsqu'elle cesse d'être aveuglée par sa passion, lorsqu'elle comprend que seules ses richesses intéressent, elle injurie Roure: "Je sais ce que tu veux, je sais ce que tu vises. Après n'avoir fait entrer cette belle folie dans le coeur, je sais pourquoi tu as voulu l'arracher et mettre ta hideuse figure à la place de la sienne"⁴⁰. Daudet en fait une véritable diabolique comme le montre l'avertissement final dans le souterrain:

"C'est ici le trésor des Clastres. C'est ici qu'aux jours d'alarmes, les Ursulines descendaient les richesses du couvent..., la porte de ce caveau, celle contre laquelle je m'appuie en ce moment, est une porte en fer, à secret, scellée dans le mur et comme lui inébranlable. Elle s'ouvre du dehors, rien que du dehors par un ressort que je suis seule à connaître. Eh bien! aussi vrai qu'il y a un Dieu, si vous ne sortez pas d'ici à l'instant même, en suivant point en point ce que je vais vous dire, je ferme sur vous cette porte et je vous enterre vivant dans ces profondeurs"⁴¹.

L'Arlésienne

L'échec de *L'Arlésienne*, malgré la très belle musique de Georges Bizet, provient d'abord de ses sources. En effet, ce drame est tiré d'une des *Lettres de mon moulin*, parue d'abord dans *L'événement* du 31 août 1866⁴². Cette histoire, dont la simplicité est exemplaire, est de celles où l'imagination de Daudet est le moins intervenue. En effet, le romancier s'est tout simplement inspiré d'un drame survenu dans la famille de Frédéric Mistral, que le poète de Maillane lui avait raconté, et d'une pièce de Alfred de Musset, *Carmosine*, jouée le 7 novembre 1865 à l'Odéon⁴³. Au mas des Mamaï, en Provence, Jan,

39 *Lise Tavernier*, cité, II, II, pp. 275-277.

40 *Ibid.*, IV, VI, pp. 333-334.

41 *Ibid.*, V, II, pp. 354-355.

42 Elle sera intégrée aux *Lettres de mon moulin* dès leur première édition en volume, en 1869. Une autre lettre, intitulée *Les deux auberges* (*Le Figaro*, 25 août 1869) reprend le mythe galant des Arlésiennes: dans ce conte, c'est en effet une fille d'Arles qui, par sa séduction, attire la clientèle et voue au déclin l'autre auberge de la ville, dans laquelle le narrateur s'est arrêté: "C'est une Arlésienne qui tient l'auberge, une belle femme avec des dentelles et trois tours de chaîne d'or au cou. Le conducteur, qui est son amant, lui amène la diligence. Avec ça un tas d'enjôleuses pour chambrières... Aussi, il lui en vient de la pratique" (in, *Lettres de mon moulin*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1984, n° 1533, p. 174).

43 Cette pièce bouleversa Daudet. *Carmosine*, jeune fille de Palerme, est amoureuse du beau roi Pierre d'Aragon. Elle dépérit et désire mourir. Son fiancé Périllo découvre la vérité et informe le roi.

le fils aîné, qui refuse l'affection de Vivette, se meurt d'amour pour une fille d'Arles de mauvaise réputation. Pour le voir heureux, les parents du garçon, longtemps hésitants, finissent par donner leur accord et acceptent le mariage. Quelques jours avant la noce, en l'absence de la fiancée, un homme se présente à la ferme et révèle que l'Arlésienne a été sa maîtresse pendant deux ans. Il apporte comme preuves ses lettres d'amour. Jan ne dit rien et s'enferme de plus en plus dans une solitude malade. Les jours passent, on finit par le croire guéri. Mais au lendemain d'une fête où il s'est montré particulièrement gai et animé, il se jette par une fenêtre et s'écrase dans la cour du mas.

C'était répondre à un défi que de transformer cette nouvelle en une pièce de théâtre de trois actes et cinq tableaux. C'était être trop ambitieux de vouloir composer une tragédie de la passion; "pour réussir cette tragédie, ne devait-on pas conserver la nudité de l'intrigue et le petit nombre des personnages? Cette exigence était au-dessus des forces de Daudet pour qui le tumulte du coeur est inséparable du débridement de l'expression et de la foule"⁴⁴. Mi-tragédie, mi-drame, *L'Arlésienne* doit cependant sa réputation à la musique de Bizet qui accompagne les personnages et les farandoles tout au long de la pièce. Balthazar, le berger, sage et mage à la fois, représente une sorte de choeur antique: rôle complexe car, tout en étant l'un des héros de cette histoire d'amour, il est aussi celui qui sait, et se confond ainsi avec Daudet dont il reprend à son compte l'histoire de *La chèvre de Monsieur Seguin*⁴⁵. Comme Autourgos de *l'Electre* de Sophocle et le jardinier de *l'Electre* de Giraudoux, Balthazar est dans le jeu et hors du jeu. À côté de lui se tient L'Innocent, le fils cadet:

"C'est la sauvegarde des maisons d'avoir un innocent chez soi (...). Vois, depuis quinze ans que cet Innocent est né, pas un de nos moutons n'a été une fois malade, ni les mûriers non plus, ni les vignes. Il n'y a pas à s'y tromper, c'est à lui que nous devons cela. Et si une fois il se réveillait, il faudrait que nos gens prennent garde. Leur planète pourrait changer"⁴⁶.

prédit Balthazar. À la fin de la pièce, au moment où Frédéri, fou de désespoir, se tue, l'Innocent s'éveille: il retrouve son nom, Janet et ainsi prend la place de son frère:

La reine décide que Pierre portera les couleurs de Carmosine lors des tournois; devenue dame d'honneur, elle vivra à la cour à condition qu'elle soit mariée. L'amoureuse accepte. Jacques-Henri Bornecque a établi une relation entre Carmosine et l'Arlésienne: "Le thème de l'Arlésienne (...) est le thème de Musset inversé comme dans une eau fiévreuse, celle de la passion proche de la Camargue. Au milieu de la même atmosphère de mystère et de fierté pudique, tandis que Vivette joue le rôle ingrat de Périllo, Frédéri (...) assume la même peine d'amour, mais cette fois sans issue, parce que pour une âme faible et bien née, la bassesse de l'amour est un obstacle plus infranchissable que la grandeur royale" (*Les années d'apprentissage d'Alphonse Daudet*, cité, pp. 504-505).

44 Yves Avril, *op. cit.*, p. 270.

45 Sur les diverses interprétations de cette lettre, voir notre article: "Relire *La chèvre de Monsieur Seguin*" in, *Le Petit Chose*, Fontvieille, 1992, n°1.

46 *L'Arlésienne*, in *Oeuvres complètes*, cité, I, III, p. 370.

L'INNOCENT:

"Je sais que mon frère a un grand chagrin (...). Aussi voilà plusieurs nuits que je ne dors que d'un œil (...). Il dort et je me suis levé doucement pour venir vous le dire. Pourquoi me regardez-vous comme cela ma mère? Cela vous étonne que j'y voie si fin et que j'aie tant de raisonnement. Mais vous savez bien ce que Balthazar disait: "Il s'éveille, cet enfant, il s'éveille" (...). Mon nom est Janet, ma mère. Appelez-moi Janet. Il n'y a plus d'Innocent dans la maison".

ROSE MAMAÏ:

"Comme tu es grandi (...). Sais-tu que tu ressembleras à Frédéri?" (Seule)
"Plus d'innocent dans la maison! Si ça allait nous porter malheur (...). Non! non! Ce n'est pas possible. Dieu ne m'a pas rendu un enfant pour m'en enlever un autre"⁴⁷.

Vivette est un personnage touchant de tendresse et de maladresse: elle aime Frédéri qui, croyant un instant pouvoir l'aider, lui donne une joie et une espérance, bien vite dissipées. Adolescente sacrifiée par Rose Mamaï, la mère de Frédéri, sa marraine, qui souffre mais qui n'agit pas, elle est écrasée par son rôle de fiancée bafouée. Frédéri, le héros, marqué par le destin dès le début du drame⁴⁸, n'existe que par sa passion et sa souffrance. Quant à l'Arlésienne, toujours absente, elle est le symbole cruel de cette passion;

"C'est une figure vue de dos. Elle danse un guilledou effréné dans les steppes de la Camargue tandis que son amant se désespère et meurt sur la scène. Vous voyez la lacune énorme que cette absence cause dans la pièce: l'intrigue cloche, l'action fait l'effet d'un tome dépareillé qui chercherait son second volume. Le combat manque faute d'adversaires"⁴⁹.

La passion sans pitié ni concession exige une capitulation sans conditions: tous, Francet et Rose Mamaï, Vivette, Mitifio et Frédéri, cèdent avec mépris et honte.

Au bout de quelques jours, *L'Arlésienne* est retirée de l'affiche. Daudet s'effondre après ce nouvel échec et reconnaît tous les défauts de son drame: "Il était insensé de croire qu'en plein boulevard sur le passage des modes, des caprices, du tourbillon chatoyant du Tout-Paris, on s'intéresserait à ce drame d'amour se passant dans une cour de ferme, une plaine de Camargue embaumant les greniers pleins et les lavandes fleuries. Ce fut une chute retentissante dans la plus jolie musique du monde, en costume de soie et de velours, au milieu de décors d'opéra-comique. Je sortis de là découragé, éccœuré, ayant encore dans les oreilles les rires niais causés par des scènes d'émotion, et, sans me défendre dans les

47 *Ibid.*, III, IV, et III, V, pp. 433-434.

48 La mort appelle Frédéri dès la première scène; en effet, le jeune homme, effrayé par la porte du grenier, s'écrie: "Oh! ce grenier, ça me fait frémir, quand je le vois ouvert (...). Tu penses, si on tombait de là-haut sur ces dalles" (*Ibid.*, I, IV, p. 374).

49 Paul de Saint-Victor, *Le Moniteur Universel* in : Alphonse Daudet, *Oeuvres complètes* (La Critique), cité, p. 684.

journaux où chacun attaquait ce théâtre dénué de surprises, cette peinture en trois tableaux de mœurs et d'aventures dont j'étais seul à connaître l'absolue vérité, je résolus de ne plus faire de pièces"⁵⁰.

L'Arlésienne pêche par sa longueur et ses effets de remplissages, ses personnages trop différents, son manque d'unité et d'action, ses effets mélodramatiques et sa mièvrerie sentimentale. Wanda Bannour écrit à propos de cette pièce: "Le sujet inspiré d'événements réels (...) était d'une poignante sobriété (...). Les spectateurs parisiens, amateurs de rires cueillis dans les caleçonades de Labiche et de Feydeau, n'étaient pas préparés à apprécier 'le *moderato cantabile*' de cette *Arlésienne*"⁵¹. Daudet prend conscience qu'il est vain de vouloir intéresser le public parisien à des histoires de Provence: finis les mirages! la vraie nature est celle du pavé parisien. Pourtant, entre *Lise Tavernier* et *L'Arlésienne*, Daudet a appris à choisir un sujet, à organiser des événements, à intégrer un prologue et des épisodes, à imposer une unité de thème sinon d'action, bref à composer une pièce de théâtre.

Peine perdue puisque l'échec de *L'Arlésienne* le détourne définitivement de ce qu'il considérait comme une vocation⁵². Durant les dernières répétitions, Daudet songeait déjà à écrire une œuvre plus proche du public de la capitale: il voulait situer son nouveau drame dans le milieu ouvrier où le commerce était très actif. L'échec de *L'Arlésienne* lui fait préférer pour ce récit la forme romanesque. Ce sera *Fromont jeune et Risler aîné*.

LA LUTTE POUR LE THEATRE: LA LUTTE POUR LA VIE (1889), LA MENTEUSE (1892)

Dans *La lutte pour la vie*⁵³, pièce mi-psychologique mi-sociale dérivée du roman *L'immortel*, Daudet dénonce un arrivisme qui va jusqu'au crime et montre le funeste effet des théories de Darwin sur l'humanité⁵⁴. Il écrit dans sa préface: "Et moi je vous dis que ce n'est pas vrai. Rien de grand sans bonté, sans pitié, sans solidarité humaine. Je vous dis qu'appliquées, ces théories de Darwin sont scélérates parce qu'elles vont chercher la brute au fond de l'homme et réveillent ce qui reste à quatre pattes dans le quadrupède redressé. Ces paroles, que prononce un de mes personnages, résument la pensée haute de mon œuvre et son vaste titre (...). Je n'ai pas eu la prétention de raconter (...) cette bataille de l'existence dont nous ne voyons jamais qu'un coin (...) sur lequel planera toujours le même destin mystérieux (...). Non, j'ai seulement voulu mettre à la scène quelques spécimens de

50 Commentaires d'Alphonse Daudet cités par Jean-Paul Clébert, *Une famille bien française; les Daudet*, cité, p. 144.

51 Alphonse Daudet, *bohème et bourgeois*, Paris, Perrin, 1990, p. 118.

52 Pourtant, des écrivains, des musiciens ont su transformer ce fiasco en succès. Lorsque la pièce est montée à Vienne, en 1877, le traducteur Gottlieb Ritter modifie tout ce qui lui semble ne pas correspondre aux aspirations du public autrichien. La pièce s'appelle désormais *Neus Liebe (Nouvel amour)*: Frédéric ne meurt pas, mais est guéri par l'amour de Vivette qu'il épouse. Leopoldo Marengo a tiré un livret de *L'Arlésienne*, en trois actes et quatre tableaux, mis en musique par Francesco Cilea. Il fut représenté à La Scala de Milan, en 1897, l'année où meurt Alphonse Daudet.

53 Cette pièce est jouée, pour la première fois, le 30 octobre 1889 au Gymnase-Dramatique.

54 Cette pièce de théâtre s'inspire d'un fait divers: le crime de deux étudiants, Lebiez et Barré, qui tuent une vieille femme pour la voler. À l'instruction, ceux-ci déclarent s'être inspirés des théories darwiniennes de la lutte pour la vie. Ils sont guillotins en septembre 1878.

cette race nouvelle de petits féroces à qui la formule darwinienne de 'la lutte pour la vie' sert de prétexte, d'excuse en toutes sortes de vilénies et d'infamies"⁵⁵.

Avec *La lutte pour la vie*, Daudet aborde le théâtre avec un sujet pensé pour le théâtre. Paul Astier, le personnage principal, incarne en lui toute une race de lutteurs sans scrupules, qui prend prétexte de la loi scientifique, découverte par Darwin, pour faire de la société un champ de carnage où le fort mange le faible sous le règne de la force. La protection de la vie ne va-t-elle pas remplacer la destruction de la vie? Astier est le type même de l'aventurier moderne, un "struggleforlifeur" anxieux, sur le point d'empoisonner sa femme, Maria-Antonia, laquelle se refuse au divorce et l'empêche d'épouser Esther de Sélény, la juive "toute en or"; à la fin, elle n'accepte que pour lui "épargner la honte suprême"⁵⁶, pour qu'il ne soit pas son assassin. En effet, Astier, le "maître bien-aimé"⁵⁷, profite de sa position de gérant des biens de sa femme que lui confère la loi pour se substituer à elle dans ses affaires et la dévaliser légalement. Mais dans la vie tout se paie, et Astier meurt tué par Vaillant dont il a séduit la fille: "Nous luttons pour la vie, n'est-ce pas, jeune homme? Le fort mange le faible. Alors je te supprime, bandit. adjugé"⁵⁸. *La lutte pour la vie* signale donc le danger de ces théories mal comprises, l'atroce égoïsme humain devenu nouvelle loi et tous les crimes qui en découlent. Si cette pièce n'eut guère de succès, c'est peut-être parce qu'elle est trop longue (cinq actes et six tableaux) et que les personnages sont trop nombreux et trop bien construits! Astier est trop parfait, tout comme sa méchanceté et son crime.

Avec *La menteuse*, écrite en collaboration avec Léon Hennique et jouée pour la première fois au théâtre du Gymnase à Paris, le 4 février 1992, Daudet n'innove rien: le thème de la courtisane rusée, parasite utilisant tous les moyens pour réussir à tout prix, sillonne toute son oeuvre romanesque et théâtrale⁵⁹. Pourtant, se souvenant des faiblesses de *Lise Tavernier* et de *L'Arlésienne*, il bâtit un drame passionnel qui nous paraît finalement digne d'intérêt. En effet, l'intrigue, les personnages, la fiction, l'organisation du récit et l'écriture correspondent aux idées et aux projets d'un écrivain peut-être un peu trop marqué par son époque et son idéologie. Résumons très brièvement *La menteuse*. À l'acte premier, la comtesse Nattier a destiné le comte Georges, son fils, à Lucile, la fille de son frère. Elle a introduit chez elle Madame Deloche, une veuve inconnue qui a gagné toute sa confiance et le coeur du comte. Apprenant la vérité, Madame Nattier chasse le couple amoureux. Le mariage est célébré à l'acte II: le ménage Nattier vit modestement; Marie fait croire à Georges qu'elle est professeur de piano, qu'elle donne quelques leçons particulières, qu'elle achète à très bas prix les gerbes d'orchidées qu'elle ramène tous les soirs, et que les bracelets de perles fines qu'elle porte lui ont été offerts par des ex-amants. Lucile et la comtesse au grand coeur, Rose Mamaï bis, acceptent finalement ce mariage et pardonnent. Un jour, son mari invite à déjeuner un de ses amis, Jacques Olivier, qui n'est

55 *La lutte pour la vie*, in *Oeuvres complètes*, tome XX, p. 323.

56 *Ibid.*, IV, VI, p. 405.

57 *Ibid.*, V, VII, p. 419.

58 *Ibid.*, V, VIII, p. 420.

59 *Lettres de mon moulin*, *Contes du lundi*, *Sapho*, *Jack*, *L'évangéliste*, *Femmes d'artistes*, *Lise Tavernier*, *L'Arlésienne*, *La petite paroisse*.

autre que l'ex-époux de sa femme! Se sentant perdue, Marie s'empoisonne; jusque dans l'agonie, en proie à mille souffrances, malgré les supplications de Georges, la menteuse refuse d'avouer et de se nommer. Son secret mourrait avec elle si Olivier, entrant soudain, ne s'écriait en apercevant le cadavre: "ça ?... c'est ma femme!"⁶⁰.

Le titre, *La menteuse*, permet à Daudet d'annoncer d'emblée le sens de son drame: premier signe d'une oeuvre, jeu initial, il dénonce un personnage féminin et porte ainsi en lui une certaine dynamique et un embryon du récit. Les actes et les scènes s'enchaînent comme l'action elle-même, et obéissent à une construction harmonieuse et équilibrée: en effet les scènes, où s'alternent dialogues, tirades, monologues et didascalies, sont assez bien réparties et renseignent le spectateur comme le lecteur sur ce que font ou pensent les personnages. L'action, réduite à une simple épure, constitue l'essentiel de la fable: Marie Deloche a séduit et épousé Georges Nattier, jeune homme promis à Lucile De Brives, sa cousine. Daudet oublie d'en signaler au public les raisons, comme il oublie d'expliquer comment cette inconnue, veuve d'officier, a pu devenir l'amie presque intime de la comtesse Nattier, et pourquoi celle-ci lui pardonne à l'acte II. Cependant, il lie toute une série d'événements, d'obstacles et de réflexions autour du thème du mensonge. Repérer l'intrigue permet de signaler et de juger la progression de l'action dramatique en examinant comment les personnages se sortent des situations conflictuelles qu'ils connaissent; il y a conflit dès l'acte premier, quand Georges tombe amoureux de Marie et qu'il veut l'épouser:

GEORGES:

"Oui je l'aime et je ne l'ai pas dit plus tôt, parce que je n'en avais pas le droit, parce que je n'étais pas sûr d'être aimé moi aussi (...). Quant à Lucile, je ne lui ai fait aucune promesse, aucune. Je suis un honnête homme, et jamais un mot dit par moi ne lui a laissé croire... Eh! d'ailleurs elle ne m'aime pas (...). Maintenant donc il ne me reste plus qu'à prier Madame Deloche (...) de m'accepter comme mari (...). C'est un honneur que je supplie Madame Deloche de m'accorder, car je l'estime profondément, car je voudrais la rendre heureuse, faire qu'elle oublie un affront qu'elle ne méritait point"⁶¹.

LA COMTESSE:

"Monsieur, écoutez-moi... vous avez rompu les liens qui nous unissaient. Du moment que vous me préférez cette créature, je ne vous connais plus, vous n'êtes plus mon fils, les portes de ma maison vous seront fermées dorénavant... Plus qu'un mot, le dernier: votre père dont vous allez déshonorer la mémoire, ne vous a pas laissé de fortune"⁶².

Le motif du projet amoureux empêché, forme banale du conflit de la comédie, est signalé par Daudet dès le début de la pièce; l'auteur met le lecteur, ou le spectateur, dans la confidence, le prépare à ce qui va se passer en obéissant aux principes de la dramaturgie classique. A l'acte premier, il fournit toutes les informations nécessaires à la compréhension

60 *La menteuse*, cité, III, 16, p. 563.

61 *Ibid.*, cité, I, 12, p. 520 et I, 14, p. 522.

62 *Ibid.*, p. 523.

de l'action et présente les personnages principaux (Marie Deloche, Madame Nattier, Georges son fils, Lucile De Brives sa nièce); cette exposition instruit le public du sujet, des principales circonstances, du lieu de la scène, du moment où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts des personnages. Viennent ensuite, dès la fin du premier acte, obstacles et traverses qui forment le nœud du drame: la découverte de la lettre et des liens entre Georges et Marie, la demande en mariage, le refus de la comtesse, le renvoi du couple, les commentaires et les soupçons, etc. Une série de coups de théâtre, d'affrontements qui modifient la situation et l'action et les conduisent vers la catastrophe finale. A l'acte II, les soupçons augmentent⁶³, mais l'originalité réside dans la présence de l'abbé Pierre de Sonancourt. Daudet mêle ainsi mensonge et pureté: face à la ruse de Marie, il dresse la belle figure d'un jeune homme discret, ému et même blessé au plus profond de lui-même. Ce prêtre est le premier à se rendre compte, enquêteur clairvoyant, de la situation⁶⁴, et il est celui qui, grâce à des mots, des gestes et des regards, permet l'aveu de Marie et l'absolu⁶⁵.

Marie et Georges sont confrontés à des forces qui les dépassent, et font, durant toute la pièce, l'expérience de leur aliénation, aux prises avec des apories, des impasses. Ils constatent la faillite de leurs vies. Adolescent attardé et passionné, Georges est victime, comme l'est Frédéric, de son Arlésienne:

GEORGES:

"Cette maison où je t'ai conduite, l'autre jour, chaussée d'Antin, à qui est-elle (...). Tu ne donnais pas de leçons, pas plus là qu'ailleurs... Alors cet argent, que tu affirmais gagner, d'où venait-il? (...). Chez qui allais-tu quand je te croyais à Saint-Germain? Tu n'as pas de soeur, pas d'amis, personne ne te connaît. D'où venaient ces fleurs, ce bracelet, ces toilettes? (...). Tu m'as trompé, tu as trompé ma mère; tu m'as menti à toutes les heures, à tous les instants. Tu connaissais ma vie et je ne savais rien de la tienne. Rien, pas même ton nom; car il n'est pas à toi, je suppose, le nom que tu portais. Ah! la menteuse, la menteuse... il avait bien raison Olivier! Toutes les femmes sont des menteuses (...). Qui es-tu? D'où viens-tu? Qu'es-tu venue faire dans mon existence?"⁶⁶

Marie, quant à elle, personnage complexe et fuyant, se définit "par les actions qu'elle accomplit, par la façon dont elle s'inscrit dans l'histoire, devenant le support et le vecteur des forces agissantes"⁶⁷. Elle possède tout un ensemble de répliques, de monologues, d'apartés qui constituent un véritable texte, seule trace concrète de son existence. Et pourtant, cette "femme des plus bizarres"⁶⁸, sans passé ni avenir, qui tente de s'incarner dans la représentation, n'a pas satisfait le public; ses gémissements et son agonie, à la fin de la pièce, l'irritent beaucoup plus qu'ils ne le touchent:

63 *Ibid.*, II, 6 et 8.

64 *Ibid.*, II, 10.

65 *Ibid.*, II, 17.

66 *Ibid.*; III, 15, pp. 562-563.

67 Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, cité par Jean-Pierre Ryngaert in, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 118.

68 *La menteuse*, cité. I, IX, p. 516.

MARIE, seule:

"Pauvre Georges! Va-t-il en avoir du chagrin. Mais quel autre moyen d'en sortir? Cet homme qui va venir me déteste. Il racontera tout à mon mari, qui, à son tour, découvrira combien j'ai été lâche, infâme, que je l'ai trompé lui aussi, même en l'aimant, en l'adorant... Partir! oui, partir! Il n'y a que cela; rester est impossible (...). Non, non, je ne peux pas... Je ne pourrai jamais... A quoi bon partir, d'ailleurs? Où aller? quelle route suivre? Oh! recommencer une existence de mensonge... inventer des choses qu'on découvre toujours... Oh! changer de nom une fois de plus, se cacher, se déguiser, retourner chez le vieux Moncroy!... J'espérais tant que c'était fini... Je me voyais si près du bonheur, riche demain, et riche par celui que j'aime! Non, je ne m'en irai pas. Ma première idée valait mieux... Mourir... évidemment mourir... J'ai là ce qu'il me faut. Georges comprendra que je n'ai pas voulu me séparer de lui, que j'en avais assez de mal faire. Oh! oui, mourir, je l'ai mérité! Ça, ce sera bien... Ce sera droit... Ce ne sera pas du mensonge!"⁶⁹

MARIE, tout bas à PIERRE DE SENANCOURT:

"Mon père, je ne mens plus. L'amie si malheureuse, si coupable, dont je vous racontais l'histoire, est en face de vous. Elle n'a pas pu se rendre au confessionnal comme vous le vouliez. Mais, le prêtre ayant le droit d'absoudre partout où il se trouve, elle vous demande la rémission de ses fautes, avant de paraître devant Dieu (...). Croyez-moi (...), n'attendez pas que le délire m'aveugle, m'affole... donnez-moi l'absolution. Oh! que j'ai mal (...). Vite... dans quelques minutes il sera trop tard. Dites les mots que je dois dire. Je les ai oubliés. Je ne sais plus (...). Même celui que j'aime le plus, que j'adore, il a fallu le tromper basement, il a fallu lui mentir à lui, si bon, si loyal, pour qu'il ne sache pas qui j'étais, ce que j'avais fait... Et voilà qu'il va le savoir tout de même (...). Voyant le châtement arriver, devant tout ce que j'allais subir d'affronts, d'outrages, de dégoûts, j'ai été lâche, j'ai attenté à ma vie... J'en demande pardon à Dieu, et à vous, mon père"⁷⁰.

PIERRE, à demi-voix, avec un geste de Rédemption: "*Absolvo te, quia peccavisti...*"⁷¹

L'intérêt de ce drame passionnel est celui de révéler le combat éternel entre la femme rusée et l'honnête homme, l'éternelle lutte entre l'homme et son destin. Plus qu'il ne décrit "la menteuse", Daudet la juge en moraliste et la cloue au pilori⁷². En effet, Marie

69 Ibid., III, 3, p. 549.

70 Ibid., III, 7, pp. 554-555.

71 Ibid.

72 Cette obsession de la moralité, que l'on retrouve tout au long de son oeuvre, l'a dépourvu de tout engagement social et politique. François Mauriac, Roger Martin du Gard, Jules Romains et Henry de Montherlant vont reprendre, au XXème siècle, cette conception daudétienne de la femme, et perpétuer les rites d'une société conservatrice (*Thérèse Desqueyroux*, *Les Thibault*, *Les Jeunes Filles*). La première guerre mondiale et les oeuvres de Colette transformeront lentement cette conception rétrograde.

Deloche-Olivier-Nattier, perle fausse, Eve corruptrice, en choisissant la voie de l'arrivisme et des mensonges, considérés comme une perversion, tente de se libérer⁷³. Mais sa tentative a déçu le public.

CONCLUSION

Daudet: un auteur dramatique, certes, mais incomplet, trop hésitant dans nombre d'oeuvres, discuté et nié par la critique, refusé par le public. De *La dernière idole* au *Sous-préfet aux champs*, malgré de nombreux échecs, Daudet a lutté pour s'imposer. Malheureusement, ses pièces de théâtre souffrent toujours de manque d'action vraie, d'intrigue et de mouvement. Cependant, avec *La lutte pour la vie*, *Le sacrifice* (comédie dramatique mettant en scène un artiste renonçant à son art pour donner à son père, peintre comme lui, l'illusion du talent et du succès) et *La menteuse*, Daudet, marqué par les crises politiques, les problèmes familiaux, la maladie, le naturalisme et surtout par l'obsession de la fatalité, révèle, toutefois, d'heureuses qualités de finesse et de poésie, et même une certaine force dramatique héritées, sans doute, de ses dons de conteur, de romancier à succès et d'analyste de la société contemporaine⁷⁴. Son théâtre, comme celui de Zola, révèle un ensemble de faits "se déroulant dans leur réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le milieu contemporain avec le peuple"⁷⁵. La croisade de Daudet en faveur de la vérité et de l'humanité au théâtre rappelle, en fin de compte celle qu'ont menée un siècle plus tôt Beaumarchais et Diderot à laquelle s'ajoute l'empreinte romanesque de Balzac, Flaubert et Zola.

Bernard URBANI
Université d'Avignon

73 Cependant, malgré "la grande émancipation femelle" (Richard Bolster, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970, p. 16), et toute l'agitation féminine due à l'apparition de nombreuses revues (*La Revue indépendante* de Georges Sand et Pierre Leroux et *L'Unité ouvrière* de Flora Tristan), le XIX^{ème} siècle a fait le procès d'Emma Bovary, de Sidonie Risler (*Fromont jeune et Risler aîné*), de l'Arlésienne, de Jeanne l'évangéliste... et démantèle toutes les oppositions: la femme demeure vassale de l'homme.

74 Voir *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, coll. "Encyclopédies d'aujourd'hui", 1992, pp. 706-718.

75 *Ibid.*, p. 710.

LE FEU DE GABRIELE D'ANNUNZIO OU L'AMBITION D'UN NOUVEL OPERA.

En 1899, Gabriele D'Annunzio termine la rédaction du *Feu* (*Il Fuoco*), premier roman d'un cycle d'abord intitulé "Les Romans du Laurier", finalement baptisé "Les Romans de la Grenade" (*I Romanzi del Melagrano*). "Laurier", "grenade" les symboles sont jumeaux, qui expriment le désir d'un art renouvelé, vainqueur, après les échecs subis par les héros des "Romans de la Rose" (*I Romanzi della Rosa*): *L'Enfant de volupté* (*Il Piacere*, 1889), *L'Intrus* (*L'Innocente*, 1892), *Le Triomphe de la Mort* (*Il Trionfo della Morte*, 1884), atteints d'une "maladie de la volonté", et les velléités transmises par le cycle suivant des "romans du lys" (*I Romanzi del Giglio*), inachevé, dont les seules *Vierges aux Rochers* (*Le Vergini delle Rocce*, 1895) - avant la Grâce et l'Annonciation, jamais écrits, que nous évoquons seulement ici pour leur évidente promesse symbolique laissent espérer des lecteurs: celles que font naître, selon les mots de D'Annunzio rapportés par son traducteur français Georges Hérelle, "des esprits sains et vigoureux"¹.

Poète, romancier, dramaturge, D'Annunzio confie dans ses oeuvres à des personnages souvent "porte-parole" ses états d'âme ou l'état de ses lectures du moment... Après Schopenhauer, c'est Nietzsche, qu'il découvre à travers les articles de la *Revue des deux mondes* en particulier, dès les années 1893-1895. En 1893, *Le Cas Wagner*, traduit par Daniel Halévy, est précisément commenté par D'Annunzio dans la *Tribuna*². Cas d'importance, puisque Nietzsche s'y livre, comme on le sait, à une critique de la "mentalité" wagnérienne, chasse le souffle tentateur de l'amour lié à la mort (*Tristan et Isolde*), condamne le pessimisme schopenhauerien pour exalter - non sans humour - l'allégresse (ou la vitalité jusque dans la mort même) de la musique de Bizet: *Carmen*! C'est donc dans une telle disposition d'esprit nietzschéenne que D'Annunzio aborde la rédaction du *Feu*, qu'il place sous l'emblème des grenades, qui font penser à "des choses riches et cachées, à des écrins"³, et situe à Venise, la cité qui "aspire à un suprême état de beauté", protège "un esprit de vie fait d'attente passionnée et d'ardeur contenue"⁴ - elle charge précisément ses gondoles, pour la fête nocturne dédiée à Stelio, des fruits prometteurs du grenadier.

Vie alliée à l'art, c'est l'ambition dannunzienne d'alors, et celle du protagoniste du *Feu*, Stelio Effrena, qui est reçu par la Sérénissime comme un Messie, capable d'inventer

N. B. : remarques sur les abréviations: *LF.* désigne *Le Feu* de Gabriele D'Annunzio, traduit par Georges Hérelle, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1947. *IF.* désigne le texte original italien *Il Fuoco* éd. Oscar Mondadori, Milan, 1979.

1 *Notiolette dannunziane*, souvenirs, anecdotes, cancans, par Georges Hérelle, ms. 3135, Bibliothèque municipale de Troyes, cité par Guy Tosi in *D'Annunzio en Grèce*, Calmann-Lévy, Paris, 1947, p. 30.

2 V. l'analyse plus détaillée de Guy Tosi in *D'annunzio en Grèce*, op cit. p. 24, note 1.

3 *L F.*, p.16, *I. F.*, p. 52: " la barca ricolma dei frutti emblematici che davano imagine di cose ricche e riposte".

4 *L F.*, p. 53, *I. F.*, p. 76 : "questa pura Città d'arte aspira a una suprema condizione di bellezza [...]. Era per ovunque diffuso uno spirito di vita, falto d'aspettazione appassionata e di continuo ardore".

une esthétique nouvelle, qui serait aussi l'anamnèse des belles heures vénitienes perdues, une Renaissance retrouvée: entreprise de création et de résurrection. Lorsque Stelio, poète, dramaturge, musicien, arrive à Venise pour prononcer, au palais ducal - comme d'Annunzio, lors de son séjour vénitien, au Liceo Marcello - un hommage à la ville qui serait en même temps un témoignage de son goût de la vie et de sa maestria personnelle, les "hauts anges d'or" des campaniles, de San Marco et de San Giorgio-Maggiore, semblent le saluer comme un sauveur. Bientôt, les portraits des doges autour de lui "respirent", les apparences chatoyantes du "feu versicolore" se répandent dans la ville, des colombes s'envolent: une animation quasi surnaturelle saisit la "*città morta*" - titre d'un drame dannunzien de 1897, en de nombreux points recoupant les motifs du *Feu*. Le présage titulaire est bien réalisé: Stelio, par sa parole laudatrice, rejoint l'inspiration des anciens maîtres coloristes surtout, qui surent revêtir Venise d'un voile somptueux: Titien, Véronèse, le Tintoret, dont il célèbre les louanges au fil d'une harangue riche en images (Stelio est surnommé par ses disciples "l'Imaginifique" ou "le Maître du feu", le livre a d'autre part pour épigraphe une formule dantesque: "*fa come natura face in fuoco*", incitatrice, incitant à une alchimie transfiguratrice) en répétitions - vertus musicales, rythmiques, leitmotiv incantatoires semblant traduire la mélodie des lignes alentour, des harmonieuses architectures - qui indisposèrent même, par leur caractère d'obsessionnelle "forme-sens", Georges Hérélle: il tenta d'en supprimer une partie, s'attira les foudres de l'auteur protestant de leur signification essentielle⁵...

C'est que, dans la course de relais qui paraît avoir lieu: "le don sacré pass(e) d'un artiste à l'autre"⁶, Stelio veut relever tous les flambeaux, et insiste; son ambition est celle d'un art total - rêverie symboliste, plus ou moins, dans son thème, héroïque dans sa teinte. Il s'agit d'accomplir la tâche du "surhomme", du "superhomme", pour mieux satisfaire à la volonté dannunzienne, qui conjurait encore son traducteur, leur correspondance en témoigne, de décalquer le "*superuomo*" italien, selon lui plus expressif d'un dépassement génial de toutes les réalisations artistiques (le "superhomme" est l'artiste absolu), au service d'une oeuvre englobant et magnifiant les arts divers, inlassablement.

Cette oeuvre totale, "sub"lime, c'est, dans l'esprit de D'Annunzio, un opéra. Théâtre, poème, chant, musique, danse, décor: il résume tout, emporte tout. Il est l'exaltation de la vie complète, l'universel esthétiquement - seul justement - exprimé.

Cette ambition n'est pas originale, Stelio en est conscient. De grands précurseurs l'ont nourrie: Wagner, dont il reconnaît le génie. Mais alors que, selon lui, le compositeur "germain" célébra (la référence à *Tristan*, entendu comme un thrène, est permanente) la défaite des forces vives, et trahit également l'esprit" ancien qu'il prétendait servir - du moins honorer, non tant en réactualisant un mythe occidental (septentrional) qu'en se réclamant, quant à l'organisation de son système tragique, des grecs - il est du devoir du créateur nouveau de rendre hommage à la vie triomphante (*Le Triomphe de la vie* était le titre prévu pour le dernier volume de la trilogie inaugurée par le *Feu*), de provoquer le retour des authentiques forces anciennes: australes en l'occurrence, seule cohérence permise.

Si Wagner meurt en effet à Venise - qui inspira les accords de *Tristan*, le chant de la

5 V. D'Annunzio à Georges Hérélle. *Correspondance*, présentée par Guy Tosi, éd. Denoël, 1946, pp. 338 sq.

6 L. F., p. 71, I.F., p. 92: "il dono sacro passa d'artefice in artefice".

mort des amants - au moment où Stelio s'apprête à mettre en oeuvre son projet, le protagoniste du *Feu*, digne héros d'un livre précédant celui que D'Annunzio souhaitait, dans un souci de continuité, intituler la *Victoire de l'Homme*, y cherche un hymne à la vie. Le personnage central est décrit en proie à la fascination, née de la vision d'un Wagner défaillant, penché sur une embarcation aux allures de tombeau, sorte de "vaisseau fantôme", oscillant avec les gémissements de la tempête; le malaise du grand musicien est interprété comme un signe: appel au "relais" toujours - Venise se révèle être une pépinière de talents exceptionnels: "*topos*"... - mais non moins appel à la variation. A la fin du roman, Stelio et ses amis se proposeront de porter la dépouille de Wagner, honneur rendu: effectuation aussi bien d'une mise en terre. Un vol de colombes, retour du symbole initial de la spiritualité, de l'espoir, accompagne la barque funèbre, puis les fervents du cortège déposent sur le cercueil des branches de laurier: reconnaissance, mais non allégeance, revanche déjà de la latinité sur la "barbarie"...

Comme le remarque Pierre de Montera dans son *D'Annunzio*, une pensée ouvertement politique imprègne alors les théories dannunziennes, réfractées dans son univers romanesque. Dès 1892, "impérialiste et enflammé de fureur anti-autrichienne"⁷, il prône un retour à l'esprit latin, quintessence d'une "race élue"⁸, contre une injuste hégémonie germanique. Venise préférentiellement sera désignée comme la terre d'accueil des inspirations rebelles d'un personnage choisi pour incarner cet esprit latin. République libre, livrée à l'Autriche, elle est le symbole d'un patrimoine d'art tombé en des mains étrangères, qu'il faut se réapproprier contre les usurpations. Stelio doit s'imposer contre Wagner. Un débat s'instaure entre le protagoniste du *Feu* et ses amis, dont l'enjeu est l'actualité d'une esthétique à défendre. Il faut redorer le trésor vénitien, blason futur d'une "Italie nouvelle": leitmotiv dannunzien; la "pure cité d'art", qui porta et laissa étouffer "dans ses bras de pierre le plus riche songe de l'âme latine"⁹, doit se souvenir, se défier des "créateur(s) barbare(s)"¹⁰, s'offrir comme le support d'une reconquête, dont l'éclat veut briller jusqu'à Rome, centre "impérial", lieu cher entre tous à D'Annunzio.

Son personnage se charge de l'aventure, dont la finalité est l'édification d'un théâtre de marbre sur le Janicule, défi au temple de Bayreuth. Au sein de ce nouvel espace dramatique seront représentés des opéras originaux, au sens "archéologique" du terme. Enracinés dans une culture traditionnelle, un héritage légitime, ils auront l'authenticité paradoxale des créations "mimétiques", palimpsestes géniaux des chefs-d'oeuvre fallacieusement oblitérés par le temps: il s'agit d'un éternel retour, et *Le Feu*, hommage implicite à la philosophie nietzschéenne, cite Héraclite après une dédicace consacrée "AU TEMPS ET A L'ESPERANCE". Renaissant de lui-même, l'élément igné indique symboliquement ce retour éternel, qu'une revendication mythologique vient attester. Stelio travaillera dans le respect d'une donnée matricielle, celle qu'inaugure le récit mythique, réactualisé, selon une manoeuvre "circulaire" et dans la conviction des valeurs sacrées, par les créateurs fondateurs de l'identité gréco-latine: Eschyle apparaît également dans l'ordre des

7 P. de Montera, *D'Annunzio*. Seghers, Paris, p. 55.

8 L.F., p. 118, I.F., p. 126: "nostra stirpe eletta".

9 L.F., p. 53, I.F., p. 77: "(la) Città eroica e voluttuosa che porto e soffocco nelle sue braccia di marmo il più ricco sogno dell'anima latina".

10 L. F., p. 203, I.F., p. 218: "l'immagine del creatore barbarico gli riapparve".

dédicaces du *Feu*.

L'entreprise est bien celle d'une régénération, et procède d'une réhabilitation: "Wagner (...), quand il déroule le fil de ses théories, fait observer un disciple de Stelio, part des grecs". "Un fil inégal et embrouillé, repart Stelio. Rien n'est plus loin de l'Orestie que la tétralogie de l'Anneau". "L'oeuvre de Wagner, explique-t-il, est fondée sur l'esprit germanique, est d'essence purement septentrionale (...). Son drame n'est que la fleur suprême du génie d'une race, l'abrégé extraordinairement puissant des aspirations qui travaillèrent l'âme des symphonistes et des poètes nationaux, depuis Bach jusqu'à Beethoven, depuis Wieland jusqu'à Goethe"; "si vous imaginiez son oeuvre sur le rivage méditerranéen, parmi vos clairs oliviers, parmi vos lauriers sveltes, sous l'éclat glorieux du ciel latin, poursuit-il, vous la verriez pâlir et se dissoudre"¹¹. Venise est alors conçue comme une plaque tournante, passage, du nord vers le sud, endroit stratégique où doivent se rassembler, converger, les tensions dispersées des émules latins de Wagner, admiratifs mais irréductibles quant à leur "ipséité".

Puisqu'il s'agit d'opéra, que la réponse envisagée est tout ensemble poétique, dramatique, musicale, à l'instar des antiques tragédies, Stelio élira un modèle, une figure interprétée comme strictement "autochtone": le "divin" compositeur Claudio Monteverde, "que la passion et la mort sacrèrent vénitien"¹². Monteverde deviendra l'intercesseur privilégié entre les latins actuels et les anciens, son oeuvre une instance de réconciliation, de reconnaissance, qui réalise l'accord parfait entre l'inspiration mythologique grecque et son traitement sonore, remis en honneur par des recherches inspirées, dictées par les efforts des Florentins de la Camerata Bardi (qui, précise Stelio, toujours dans un souci de polémique, "ont pénétré bien plus avant (que Wagner) l'essence de la tragédie grecque"¹³. Qu'il évoquât Ariane, Orphée, Ulysse, Enée, le maître vénitien s'attachait déjà à une transposition, à une expression musicales contrastant avec celles des flamands, "polyphonie du nord, écrit Maurice Roche, (qui) ne pouvait satisfaire son idéal latin de précision expressive"¹⁴. Fidèle lecteur, à l'époque, comme le rappelle souvent son exégète français Guy Tosi, de Romain Rolland et de son *Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, D'Annunzio, à travers Stelio, accuse ainsi Wagner d'avoir noyé, contre ses intentions possiblement même, le message essentiel, l'émanation du verbe, dans un océan sonore, un abîme d'auditions vagues, analogue à un flux élémentaire dont ne surgirait pas la substance de vie, le vocable salvateur: la parole génétique.

11 L. F., pp. 117-8, I. F., pp. 125-6: "Ma anch'egli, Riccardo Wagner, sviluppando il filo delle sue teorie, si parte dai Greci (...). "Filo ineguale e confuso. Nulla e più lontano dall' Orestide quanto la tetralogia dell'Anello". "L'opera di Riccardo Wagner(...) è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale (...). Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfonisti e dei poeti nazionale, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe". "Se voi immaginate la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedeste impallidire e dissolversi".

12 L. F., p. 120, I. F., p. 127: "il divino Claudio Monteverde (...) che la passione e la morte consecrarono veneziane".

13 L. F., p. 118, I. F., p. 126: "Penetrarono assai più profondamente l'essenza della tragedia greca i Fiorentini di Casa Bardi".

14 M. Roche, *Monteverdi*, éd. Seuil, coll. Solfèges, Paris, 1960, p. 127.

Le mot en effet pour D'Annunzio doit exister dans un rapport d'égalité avec le son, sinon (le symbolisme s'interroge encore ici) de domination; cette exigence poétique, condition du drame réussi, est la métaphore d'une victoire remportée sur les puissances du chaos, le charme de la musique même, susceptible de submerger les intentions conscientes, pour privilégier l'abandon - élan dangereux, envoûtement tentation des défaites...

Cette lutte de la lettre et de la note illustre la conception séculaire d'une formation verbale du monde, que l'artiste pourrait, au sens le plus noble du mot, imiter, ou légitime au moins le recours au mythe, à l'énonciation d'une parole fondatrice, explicative et justificative. Aussi bien qu'aux images "christiques"- évocations d'une Rédemption d'allégeance chrétienne, par le récit d'une visite salutaire de Stelio à l'île de Saint-François, la cueillette d'une épine de pin, toute baignée de résine sacrée - D'Annunzio utilise les ressources significatives du couple Apollon-Dionysos, exploitées par Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*, ici réactivées pour communiquer au lecteur la genèse du drame "idéal".

Dionysos est premier, qui inspire, offre une "sensation d'univers", comme l'écrira Valéry à propos de l'expérience poétique, permet d'"entrer en espace", exalte, dilate l'être, place au plus près de ses facultés de "perception" du cosmos; mais l'ivresse dionysiaque est traîtresse, qui ne s'accompagne pas du judicieux contrôle apollinien: principe de mesure, mise en ordre, facteur favorable vers un dépassement, une maîtrise attendue de l'initial chaos. Apollon sauve de l'angoisse, évite la "petite mort", signe avant-coureur de la perdition suprême. Au moment où Stelio écoute à Venise la symphonie de Benedetto Marcello, d'abord voluptueusement conquis, emporté par le flot musical, il finit par guetter, anxieusement, les accents de "l'auguste lyre dorienne, harmonieux support du chant" : "enfin, dans le silence favorable, monta un prélude de violons. (...). N'était-ce pas (...) après les instruments orgiaques dont les sons troublent la raison et provoquent le délire, n'était-ce pas l'auguste lyre dorienne (...)? C'était ainsi que le drame était né du bruyant Dithyrambe. La grande métamorphose du rite dionysiaque, la frénésie de la fête sacrée était figurée dans cette alternance musicale; le souffle ardent du dieu thrace avait donné vie à une forme sublime de l'art"¹⁵.

L'enchantement consenti des sens, le délice musical, puis l'attention tendue, la reprise de la conscience, l'espoir même du silence, et, enfin, l'émergence de "*l'espressione parlante*", pour reprendre une formule chère à Monteverdi: tel serait le parcours de l'oeuvre à faire, cette oeuvre que Stelio porte en lui, "informe encore mais viable" dès le début du roman, première partie intitulée "l'épiphanie du feu".

Au rebours de cette exposition, de cette illumination initiale, la deuxième partie du

15 *L.F.*, pp. 87-8, *I.F.*, pp. 105-6: "Un preludio di violini sali allora nel silenzio favorevole". "Non era, dopo il flauto frigio e il crotalo berecintio, dopo gli strumenti orgiaci i cui suoni turbano la ragione ed incitano al delirio, non era l'augusta lira dorica, grave e soave, armonico fulcro del canto? La grande metamorfosi del rito dionisiaco (...) pareva figurata in quella vicenda musicale". "Il soffio igneo del dio tracio aveva dato vita a una forma sublime dell'Arte".

livre indique un retrait, par son titre une entrée dans "l'empire du silence"; la structure romanesque suit donc le mouvement préconisé pour l'advenue à l'écriture, l'émergence du drame. D'Annunzio confiait à son traducteur qu'il avait souhaité, avec ce premier élément du cycle des "grenades", "reprendre ce que Zola a(vait) tenté dans *l'Oeuvre*, c'est-à-dire l'analyse du travail qui s'opère dans l'esprit de l'artiste au moment où il écrit". "J'ai pris beaucoup de notes sur moi-même", ajoutait-il, prêt à les refondre dans le creuset de la fiction¹⁶. Il montre donc son héros accompagné de son ami Daniele Glauro (en lequel on peut imaginer, comme le fit Guy Tosi, un "double" d'Angelo Conti, cicerone vénitien de Gabriele) écoutant, à Venise, la "voix" de l'ouragan, se "transfusant" en elle, s'"anéantissant" dans un phénomène naturel pour ensuite le capter, grâce à la tension extrême de son esprit, à son recueillement, et enfin le transposer par un travail de création: "il fixa dans les cinq lignes la parole de l'élément"¹⁷. Parole, ailleurs définie comme "le fondement de toute oeuvre d'art qui aspire à la perfection", parole à laquelle le drame wagnérien ne reconnaîtrait pas "toute sa valeur propre"¹⁸, parole qui exprime "l'essence de la musique", et naît des vertus du silence (D'Annunzio vise ici le fameux "*arioso*", la mélodie continue wagnérienne): "as-tu jamais songé que l'essence de la musique n'est pas dans les sons? Elle est dans le silence qui les précède et dans le silence qui les suit"¹⁹. Le rythme, la pulsation, la vibration, à l'origine de la note et du verbe, vivent dans ce silence.

Ce silence est aussi favorable à l'anamnèse, au retour des images fondatrices: en l'occurrence, les visions mycéniennes, l'évocation des princes Atrides, étendus sur des dalles, cadavres couverts d'or; Stelio confie à Daniele son émotion: "les morts que tu cherches et que tu ne réussis pas à découvrir se raniment au dedans de toi violemment, respirent au dedans de toi avec le terrible souffle que leur a infusé Eschyle"²⁰.

C'est ainsi que Stelio a le pressentiment de son oeuvre future, que sa conception se précise, advient à la formule: "L'Acte pur marque la défaite de l'antique Destin. L'âme nouvelle rompt tout à coup le cercle de fer qui l'étreignait (...). Dans l'orchestre, l'ode finale chante le salut et l'affranchissement de l'homme (...). Le Destin monstrueux est vaincu, là, près des tombeaux ou descendit la race d'Atrée"²¹. Ce que Stelio doit créer, c'est un drame qui, reprenant les motifs tragiques anciens, confère un sens nouveau à l'existence humaine, sacre sa liberté, le fasse roi et Dieu, entérinant "la défaite de l'antique Destin"- Acte pur ou conversion poétique de la philosophie de Nietzsche, après la mort des divinités, transfigurées par l'art qui vous égale à elles.

16 D'Ann. à G. Hérelle, *Correspondance. Op. cit.*, introduction, p. 38. 17.

17 L.F., p. 218, I.F., p. 191: "fisso nelle cinque linee la parola dell'elemento".

18 L.F., p. 215, I.F. p. 189: "(...) la parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione. Stimi tu che nel drama wagneriano sia riconosciuto a la Parola tutto il suo valore?".

19 L.F., pp. 193 sq., I.F., pp. 174 sq.: "la voce degli elementi parlava nel silenzio un linguaggio oscuro(...). E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio".

20 L.F., pp. 223-4, I.F., p. 196: "erano là, nel buio della calle, su la pietra distesi, evocato prodigio, i principi Atridi...(...). I morti che tu cerchi, e che non riesci a scoprire, si rianimano dentro di te violentemente e respirano dentro di te col tremendo soffio a loro infuso da Eschilo".

21 L.F. p. 228, I.F. p. 200: "L'Atto puro segna la sconfitta dell' antico Destino. L'anima nuova rompe a un tratto il cerchio di ferro ond'è stretta. L'ultima ode nell'orchestra canta la salvezza e la libertà dell'uomo(...)".

Stelio envisage donc la construction d'un "théâtre d'Apollon" qui serait un hommage à son propre génie, sur une colline romaine riche d'eaux et de verdure au terme d'un escalier de pierre surplombé d'une terrasse "où aboutissent deux avenues de laurier"²², tout en marbre (et non fait du "bois" et de "la brique de la Haute-Franconie"²³), écho du génie d'un peuple: "révélation monumentale de l'idée vers laquelle notre race est conduite par son génie"²⁴. L'"Italie nouvelle", honorant ainsi sa culture, se déclare libre, inventive, neuve. Et Stelio sera l'artisan de la régénération, le "révéléateur" attendu: "la foule est disposée à recevoir votre révélation", lui annonce sa compagne, Fosca, au moment où il s'apprête à parler au "public" rassemblé à Venise²⁵.

La "révélation" promise est bien de nature spéculaire, la foule devant se retrouver grâce aux dons de l'"animateur" (autre surnom de Stelio), dans la ville du reflet, qui s'offre à la réactualisation d'un mythe, encore, celui de l'Atlantide, avec ses monuments détenteurs de deux apparences, dont une "aquatique", invitant à imaginer les contours d'une cité merveilleuse, engloutie. Les suggestions de ce type sont nombreuses dans *Le Feu*, notamment lorsque Stelio se penche pour tenter d'apercevoir, au tain des lagunes, si d'aventure il n'apercevrait pas quelque antique diadème, une épée, bref un trésor submergé - nouvel anneau des Nibelungen, signe de l'alliance espérée entre l'art et la vie: le texte "surdéterminé" éclate de potentialités indicatrices de la "victoire de l'homme", berce un songe héroïque.

L'"âme" du héros est souvent comparée à "une flamme inextinguible à travers un voile d'eau"²⁶, fusion alchimique des éléments contraires, que l'art doit manifester: microcosme, la personne de Stelio ouvre à la connaissance d'une intériorité collective, mystère originel, synthèse du "génie d'une race", qu'il faut faire "émerger", advenir. La métaphore est claire, que prolonge le récit de la visite à la forge de Murano: repaire des "maîtres-verriers", qui manient le feu liquide selon un savoir faire secrètement transmis, de génération en génération, jusqu'à l'obtention de l'oeuvre "sublime". C'est à Fosca, que Stelio a choisie comme interprète de son drame "Muse à la voix divulgatrice"²⁷, que le plus ancien des verriers dédie la coupe, achèvement du travail de transfiguration. Médiatrice, Fosca porte la coupe comme un Graal, nouvelle Cassandre - Stelio lui confia antérieurement ce rôle - destinée cette fois à transmettre un message d'espérance: "celui qui chante au dieu un chant d'espérance verra son vœu s'accomplir" énonce "Eschyle d'Eleusis" sur la page des dédicaces du *Feu*²⁸.

22 L.F. p. 232, I.F., p. 201: "entrambi videro in sogno il teatro di marmo sul Gianicolo (...)". L.F. p.414, I.F., p. 383: "Tutto il colle è ricco d'acqua vive (...). Una scalinata di pietra, partita in due rami per una successione di larghe tazze traboccanti, ascende a un ripiano che mette a due viali di lauri veramente apollinei e degni di condurre gli uomini verso la Poesia".

23 L.F., p. 117, I.F., p. 82: "Bayreuth!", interrompe il principe Hoditz. "No, il Gianicolo (...) grido Stelio (...), un colle romano. Non il legno e il mattone dell' Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo".

24 L.F. p. 129, I.F., p. 94: Il teatro d'Apollo (...) non sia se non la rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio".

25 L.F., p. 3, I.F., p. 6: "la folla è disposta a ricevere la vostra rivelazione".

26 L.F., p. 55, I.F., p. 29: "una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua".

27 L.F., p. 63, I.F., p. 86: "la Tragica, la Musa dalle voce divulgatrice".

28 I.F.: "Colui e quale canta al dio un canto di speranza, vedrà compiersi il suo voto.

"Créer avec joie!": ce leitmotiv du *Feu*²⁹ est le vecteur de l'oeuvre réussie, qui en cela s'oppose à toutes les apologies anciennes de la souffrance, aux inspirations romantiques, aux pessimismes métaphysiques.

En 1896, à Venise, D'Annunzio rencontrait Eleonora Duse. La tragédienne originale l'initia à des conceptions inédites du théâtre, l'encouragea dans la visée d'une audience "populaire", le détournant d'une ambition trop élitiste. Dans son roman, Gabriele évoque, à travers le personnage de Fosca, la passion qui le lia à celle qui fut l'instigatrice de pièces telles que *La Città morta*, en 1898. Fosca représente la "nomade" chargée de faire pérégriner la "bonne nouvelle" dramatique, celle qui, tout ensemble "Giulietta" et "Cassandra", invite à l'amoureuse, à l'artistique initiation. Muse et maîtresse: le statut est ambigu, qui laisse place, comme au labeur, à la volupté, dont Gabriele, comme son ancien héros Sperelli (*Il Piacere*), craint d'être la victime. Pour créer il faut jouir, mais savoir s'arracher aux impulsions dionysiaques, aux séductions des bacchantes, aux rites faunesques: *Le Feu* est rempli d'avertissements, lorsqu'on croit entendre les cris des Ménades, lorsque Stelio assoiffé de chair "rampe" dans le labyrinthe déserté de Strà, lorsque surtout la coupe donnée à Fosca comme un emblème de l'oeuvre future qu'elle et Stelio - le dramaturge et son actrice - devraient ensemble mener à bien, se brise, comme a été rompu le pacte qui les unissait "pour une promesse de gloire, non pour une promesse de plaisir"³⁰.

D'Annunzio, qui le confia à son traducteur encore, transpose dans son livre ses hantises personnelles, la peur de voir sombrer des facultés de mesure, sa raison, de ne plus satisfaire au principe qu'énonce Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie* et qui l'a si évidemment inspiré: "il faut que le fondement de toute existence, le fond dionysiaque de l'univers n'apparaisse à la conscience de l'individu humain que dans la mesure où il peut être soumis à la puissance de transfiguration apollinienne, de telle sorte que les deux instincts esthétiques aient à déployer leurs forces dans une proportion strictement réciproque, selon la loi de la justice éternelle"³¹. L'équilibre entre l'art et la vie pourrait être menacé, et D'Annunzio s'exhorte lui-même, par la médiation de son personnage, lorsqu'il envisage un départ de Venise, la "tentatrice", vers une retraite paisible: celle qui abrite la mère et la soeur de Stelio, au prénom symbolique de Sofia.

Revendiquant auprès de Georges Héréle la nécessité de s'isoler pour "travailler", de rejoindre par exemple la villa maternelle de Francavilla al Mare, loin de la Duse, Gabriele fait dire à son héros que "rien ne vaut sinon l'oeuvre qui croît dans le silence austère"³². Pour se donner au monde, pour faire vibrer artistiquement l'universel en soi, il faut s'abstraire provisoirement du monde, convertir la jouissance, la substance première, en "matière ductile", propice au façonnement de l'oeuvre.

Un dernier mythe est convoqué, à l'appui d'une démonstration raisonnable: celui de Perséphone, qui passe la saison froide aux côtés d'Hadès, dans "l'empire du silence", lui cède son corps, pour le quitter au retour du printemps, comme Fosca Stelio à la fin du livre. "Ne croyez-vous pas que le noir Hadès ait fait manger à son épouse les sept graines de grenade

29 *L.F.*, pp. 77, 133; 159..., *I.F.*, p. 99...: "Creare con gioia".

30 *L.F.*, p. 107, *I.F.*, p. 118: "tutta la gratitudine della mia anima è venuta a voi per la promessa della gloria, non per la promessa del piacere."

31 F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, trad. G. Bianquis, éd. Gallimard, 1978, p. 163.

32 *L.F.*, p. 428, *I.F.*, p. 330: " (...) non vale se non l'opera che cresce nel silenzio austero".

pour me fournir le sujet d'un chef-d'œuvre?", plaisante, à peine, Stelio³³. Fosca s'en ira donc, comme la dédicataire baudelairienne - "je te donne ces vers...": "En attendant que le Théâtre d'Apollon soit ouvert, et que *La victoire de l'Homme* soit achevée[...] (j)e travaillerai pour ta belle entreprise. A refaire les trésors de Mycènes, il faudra beaucoup d'or! (...) Je veux que le masque de Cassandre ne soit pas d'une matière vile...". Et la "nomade" "prépar(e) son viatique"³⁴.

La trilogie prévue du "cycle des grenades" reste inachevée (même si *Forse che si* (...) en est une sorte de prolongement thématique): nous ne saurons jamais si Stelio composa sa *Victoire de l'Homme*. Par la lecture du *Feu*, D'Annunzio nous initie cependant aux rares épiphanies de la Création, nous invite à suivre les méandres d'une genèse, à imaginer un aboutissement.

Venise se prête exemplairement sans doute à une telle confiance, par sa configuration, son histoire, l'éclat de ses réussites artistiques. D'Annunzio relate, sur le plan romanesque, son expérience de la Ville, sa rencontre amoureuse, illustre sa vocation de prosateur poétique, de dramaturge-musicien. Vie indissociable de l'art, musique inséparable de la parole, culture ancienne liée aux velléités créatrices neuves: selon ces principes, il prétend restaurer la grandeur latine - hommage et défi aux compositeurs germains, dont Wagner apparaît comme la grande figure, devenue elle aussi personnage du roman.

Le Feu "promet", et l'architecture seule du volume, ses circonvolutions de langage, la richesse de ses images, l'entrelacement de ses motifs, les leitmotivs conférant musicalité, rythme et valeur incantatoire à l'ensemble ("j'ai introduit dans ma prose jusqu'au leitmotiv comme dans le drame wagnérien; et souvent les plus grands effets sont obtenus par une cadence de phrase", écrit D'Annunzio à son traducteur³⁵), ensemble grevé de théories dramatiques insérées, comme masquées, dans la fluidité de la narration, l'entrecroisement des divers mythes, réactualisés et mis en perspective, dans l'énoncé d'un projet personnel et prétendument "collectif", mémoriel et inédit, constituent probablement déjà une "tenue" essentielle: champ expérimental, "laboratoire", forge analogue à celles de Murano, verbe romanesque accompagnant et servant la vocation théâtrale, musicale, parallèlement revendiquée.

Marie-Françoise HAMARD
Université d'Avignon

33 *L.F.*, p. 23, *I.F.*, p. 56: "non credete voi che il nero Ade abbia fatta mangiare alla sposa i sette granelli per fornirmi l'argomento di un capolavoro?".

34 *L.F.*, pp. 432-3, *I.F.*, pp. 400-1: "Aspettando che il teatro d'Apollo sia aperto e che *La Vittoria dell'Uomo* sia compiuta, vado a prendere commiato dai barbari. Lavorerò per la bella impresa. A rifare i tesori di Micene, ci vorrà molto oro! (...). Voglio che la maschera di Cassandre non sia di materia vile". "La donna nomade si riarmo del suo corragio e preparo il suo viatico".

35 D'Annunzio à G. Hérèlle, *Correspondance*, op cit., p. 124.

L'ECHEC DE CORRADO BRANDON : DESTIN TRAGIQUE ET ACCOMPLISSEMENT DU SURHUMAIN DANS UN DRAME DE GABRIELE D'ANNUNZIO (*PLUS QUE L'AMOUR*, 1907).

"Rien n'existe, j'entends d'une existence spirituelle, ni l'action, ni les sentiments, ni le devoir; seule existe l'œuvre d'art qui constate ce néant et lui confère l'éternité de la mémoire". (Ramon Fernandez, Proust ou la généalogie du roman moderne. Paris, Grasset, 1979.)

Fils latin de l'*Übermensch* nietzschéen, le surhomme selon d'Annunzio est né autant des exigences scéniques héritées du modèle wagnérien de héros dramatique que de la volonté de dépasser le pessimisme philosophique des années 1884-1898 marquées profondément en Italie comme partout en Europe par Schopenhauer et sa philosophie du désespoir¹.

Déjà en germe dans la trilogie des *Romans de la Rose* (1889-1894), mais surtout dans les romans suivants, *Les Vierges aux Rochers* (1896) et *Le Feu* (1900), le surhomme dannunzien trouve sa pleine mesure dans deux recueils poétiques: *Maïa (Laus Vitae)* de 1903, véritable théorisation poétique du surhumain dans l'optique de la culture gréco-latine, et *Elettra* (1904) qui contient deux poèmes à la mémoire de Nietzsche dont l'hommage *Pour la mort d'un destructeur, F.N. 1900*, véritable "profession de foi" nietzschéenne. Mais c'est le théâtre tragique de d'Annunzio qui présente les types les plus achevés de surhommes: *Plus que l'amour* (1907), *La Nef* (1908). Le héros surhumain, Corrado Brando ou Marco Gratico, s'y trouve chargé de tout le désespoir héroïque inhérent à sa condition et de toute l'urgente nécessité d'exprimer son état permanent de "créateur de beauté". Or, fils de Wagner autant que de Nietzsche, le héros surhumain de d'Annunzio porte en lui une ambiguïté fondamentale: sa destinée semble s'accomplir inexorablement par un échec, mort violente, glorieuse mais terrible plutôt que par une radieuse et sereine victoire. Cette course à l'abîme qui constitue toute sa carrière tragique et scénique représente ainsi l'essentiel de la beauté dramatique dégagée par ce type de personnage, le monde, pour d'Annunzio comme pour Nietzsche, ne paraissant pas encore assez "mûr" pour recevoir cette beauté nouvelle, surhumaine, et par essence inactuelle. Le monde, mais aussi en l'occurrence les spectateurs, tant il est vrai que l'échec du héros se confond souvent avec l'échec de la pièce à quelques brillantes exceptions près².

1 Voir par exemple sur ce sujet E. Caro: *La Maladie du pessimisme au XIXème siècle*, in *Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1877.

2 Deux grands succès: *La Fille de Jorio* (1904) et *La Nef* (1908). A ces deux brillantes exceptions près, d'Annunzio connut au théâtre trois "fours noirs": *La Gloire* (1899), *La Torche sous le boisseau* (1905) (insuccès très immérité) et *Phèdre* (1909); le reste de son théâtre fut accueilli soit par des succès d'estime *Songe d'une matinée de printemps* (1898), *La Ville morte* (1898), *Francesca da Rimini* (1902), *La Gioconda* (1899), *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), soit par des demi-échecs: *La Pisanelle* (1913), *Le Chèvrefeuille* (1913), *Parasina* (1914).

D'Annunzio, pour décrire ce parcours tragique hors du commun, a usé d'une métaphore proche de celle utilisée par Villiers de l'Isle-Adam pour parler de son héros Axël: un aigle emprisonné qui sait qu'il va mourir mais dont les cris se font entendre loin hors de sa cage³. L'échec du héros semble être donc l'accomplissement même de sa surhumanité, la preuve suprême de son héroïsme, ce qui pourrait sembler paradoxal. Voyons comment fonctionne dans l'un des drames les plus contestés et les plus audacieux de son auteur, le mécanisme dramaturgique menant à cette apothéotique catastrophe.

Corrado Brando, héros du drame *Plus que l'amour*, est le type le plus achevé de surhomme dannunzien. C'est un héros "moderne": le drame est situé dans la "troisième Rome", celle de 1907, date de la création de la pièce qui fut l'échec le plus retentissant de la carrière de d'Annunzio dramaturge⁴. De tous les ouvrages dramatiques de l'auteur, c'est celui qui se présente le plus comme une "pièce à thèse", porteuse d'un contenu social et politique. Après l'échec de la pièce à la scène, l'auteur prépara pour l'édition un *Discours* d'introduction dans lequel il défend son œuvre et qui est intéressant à plus d'un titre. Il s'agit en effet du seul texte où d'Annunzio s'exprime en théoricien de la scène.

A travers ce héros, d'Annunzio nous expose donc ses idées sur le rôle du "grand homme" dans la société contemporaine. Corrado n'est pas un artiste: c'est un explorateur, un homme d'action, ce qui pour l'auteur revient exactement au même. Sculpteur⁵, archéologue⁶, guerrier vénitien du VI^e siècle⁷, découvreur, tous les héros dannunziens vivent une vie plus belle que celle des autres hommes parce que plus héroïque, tous apportent quelque chose au monde ("un don nouveau") et s'accomplissent dans ce qu'ils font.

Le drame de Corrado est ainsi tout à fait comparable à celui de l'artiste pauvre, sans possibilité d'accomplir son œuvre dans la société bornée qui l'ignore. Explorateur, poète ou artiste, le problème est toujours le même. Gardons-nous donc de voir dans cette pièce un souci d'exotisme à bon marché, une tentative d'exploitation du goût du public pour "l'aventure africaine". Corrado est un surhomme, cela seul compte.

Il a déjà prouvé sa valeur: au péril de sa vie, il a remonté le cours d'un grand fleuve africain pour en découvrir les sources. Faire avancer la science, la connaissance et honorer par là sa patrie, tels sont ses buts; il brûle de retourner en Afrique. Cependant, son pays, la société l'oublie. Les fonds promis pour une nouvelle expédition n'arrivent pas. Corrado sent le découragement le gagner; son désir d'héroïsme inemployé le ronge; il étouffe à

3 "Une aiglonne" dit-il dans la pièce *Le Chèvrefeuille* écrite directement en français pour le théâtre de la Porte Saint Martin, en parlant de l'héroïne de ce drame, Aude, dernière "surfemme" de son dernier ouvrage dramatique.

4 *Plus que l'amour* fut créé à Rome le 29/10/1907 au théâtre Costanzi. Ce fut un échec retentissant, doublé ensuite d'une cabale, due au sentiment de "scandale" causé par le sujet. Cependant le théâtre était plein tous les soirs de gens venus pour siffler et hurler et manifester ensuite devant l'édifice. La pièce fut retirée assez vite, les acteurs étaient las de jouer dans de telles conditions. Toutefois, comme toujours pour le théâtre de d'Annunzio, même dans le cas d'un insuccès à la création, la pièce fut un succès de librairie.

5 Lucio Settala, héros de *La Gioconda* est sculpteur.

6 Leonardo, héros de *La Ville morte*, est archéologue.

7 Marco héros de *La Nef*.

Rome dans un monde moderne étrié et mesquin. C'est alors que le drame se noue. Corrado, après avoir tenté en vain de se procurer l'argent de l'expédition en jouant dans un tripot, assassine, pour le voler, un usurier, personnage crapuleux. Corrado excuse son crime, et l'on sent que l'auteur suit son héros dans cette auto-absolution: un être inutile, malfaisant, a été supprimé, son argent mal acquis servira une noble cause. La conclusion de la démonstration est évidente: la société est fautive de n'avoir pas donné à l'homme d'exception les moyens de s'accomplir en servant les intérêts de la nation. L'auteur ne semble pas toutefois insister outre mesure sur les conséquences politiques de sa pièce, laissant au lecteur/spectateur, non sans habileté, le soin d'en dégager les conclusions qui s'imposent.

Ce qui importe à l'auteur, plus que l'aspect politique, c'est le point de vue de l'esthète, le caractère éminemment surhumain de Corrado qui occupe à lui seul la scène tout au long des deux épisodes. Beau tour de force: la lecture de la pièce en dépit de cette disproportion est rarement ennuyeuse même si l'on peut penser qu'à la scène ce déséquilibre en rend l'intérêt dramatique trop faible pour que l'ouvrage soit réellement jouable. C'est là sans doute ce qui, ajouté au scandale causé par la thèse "anarchiste" développée (justification agressive du meurtre au nom du surhumain) explique l'échec de *Plus que l'amour* à la scène. La pièce n'est en effet qu'un long monologue par lequel Corrado tente de justifier son geste, ses thèses, sa vision du monde. Les autres personnages ne sont que des faire-valoir, qu'il s'agisse de son meilleur ami Virginio Vesta, ingénieur hydraulicien, de sa maîtresse Maria, sœur de ce dernier. Le fidèle domestique Rudu n'est qu'une ébauche de personnage. Les meilleurs moments de cette prose sont bien sûr ceux pendant lesquels Corrado parle de lui, de ses actions héroïques passées ou futures, de la revendication de ses droits, ceux pendant lesquels il crache son mépris du médiocre. Une seule phrase, rapide et incisif autoportrait, nous donnera une idée du ton de Corrado:

"Je suis de ceux qui portent en eux la bête sauvage et qui, loin du Désert⁸, dans la foule de ses hommes, n'ont le choix qu'entre la cupidité et la mortification, entre le crime et la lâcheté." (Episode I)

Enfin, ce drame audacieux et agressif présente une autre particularité formelle liée au culte du surhumain que d'Annunzio tente ainsi d'instaurer: il comporte un *Prélude*, un *Intermède* et un *Postlude* curieusement intitulé *Esordio* (Exorde), ajoutés comme le *Discours* introductif au moment de la publication, et destinés à inspirer un musicien. Ces pages très lyriques offrent un contraste violent avec la prose de la pièce, elle-même assez sèche pour du d'Annunzio, comme si l'auteur, conscient d'avoir été trop démonstratif, avait tenté de construire pour le lecteur (et pour le spectateur dans l'hypothèse non avérée d'une musique inspirée par ces proses) un contrepoint poétique à sa thèse morale un peu lourde et insistante. Cette glorification lyrique du surhumain est assez réussie en dépit de son emphase, au point de nous donner à penser que la notion de surhumain serait d'essence plus lyrique que morale: Corrado, même s'il vit au XX^{ème} siècle, est plutôt frère d'un héros de Wagner que personnage-symbole de philosophe. Et le *Zarathoustra* de Nietzsche est bien

8 Le thème du Désert comme révélateur de la surhumanité est souvent présent dans l'œuvre de d'Annunzio; voir Dedominici (Richard): Des " *Vierges aux rochers*" au " *Laus Vitae*": voyage au désert et solitude du héros dans l'œuvre de Gabriele d'Annunzio, ELLUG, Grenoble, 1987.

un livre de poésie plutôt qu'un traité d'éthique. Il se peut aussi que d'Annunzio, comme il le fit en d'autres occasions, ait cherché à apaiser sa fureur poétique portée à son incandescence maximale à la relecture de son œuvre. Voici un bref exemple de cette prose, à l'extrême fin du "postlude"; l'auteur glorifie l'échec héroïque du surhomme qui devient ainsi accomplissement somptueux:

"Je ne suis ni la bêche, ni la besace, ni la balance, ni le dévidoir. Je suis le timon et l'épée, la tempête et la guerre, cria le meurtrier sur le bûcher. Mais qui racontera à mon fils que, dans ma mort nocturne, j'ai tenu sur ma poitrine mon soleil, semblable à un dôme brûlant ? Arrière chiens ! A votre chaîne ! Ma cendre est une semence. " (Esordio)

Cette ultime explication est claire. Les thèmes de la guerre, de la tempête, l'acceptation du destin (Soleil) qui est "*l'amor fati*" nietzschéen, la transmission de l'œuvre à accomplir à un descendant (semence) qui est le Retour Éternel porteur d'espoir, tout cela dit assez bien, une dernière fois, la rage d'action, de gloire du héros, son désir de se surpasser sans cesse, de lutter contre la médiocrité des "chiens à la chaîne".

I CRITERES DU SURHUMAIN

Corrado a droit au titre de surhomme dannunzien, il en est même l'un des exemples les plus parfaits car il réalise point par point ce que nous pouvons appeler le "programme-type" de ce genre de héros. On peut en effet définir à partir des types de héros ou d'héroïnes présents dans les quatorze drames de d'Annunzio un certain nombre de "critères" définissant le "*superuomo*". Voici comment Corrado peut être analysé de ce point de vue:

Posséder une intelligence, une culture, une énergie et un appetit de vivre hors du commun.

Corrado a déjà accompli des prodiges en Afrique, il est prêt à risquer sa vie de nouveau pour continuer sa tâche, pour servir sa patrie (le thème de la conquête coloniale lié à celui de la découverte géographique fait son entrée dans l'œuvre dannunzienne). Notre héros possède donc, outre sa vitalité peu commune, son goût du risque, une conception claire de la politique et de l'Histoire.

Le fardeau de la société et de la famille répugne au surhomme.

Il sait se libérer de la femme, de la paternité (début du second Épisode), des tabous et des lois sociales contraignantes. Il fait passer son œuvre avant toute chose et réalise sans peur son "plan" (assassiner l'usurier et filer en Afrique) en signifiant froidement son congé à Maria sa maîtresse enceinte. Celle-ci, digne compagne du surhomme, comprend et se déclare prête à tout (le suivre où il voudra, mourir avec lui, ou vivre pour élever le Fils du héros) pour rester fidèle à sa pensée.

Par delà bien et mal

Il se place tout à fait au-dessus des lois. La vie des êtres qu'il considère comme inférieurs ne compte pas: assassin de l'usurier, il s'apprête, à la toute dernière scène, à tirer sur les policiers venus l'arrêter. Là encore, l'idée que le surhomme naît dans le sang d'un crime, ou bien d'une transgression monstrueuse (inceste par exemple), très présente dans le théâtre dannunzian, vient en droite ligne de Wagner⁹ (*l'Anneau du Nibelung*) et non certes de Nietzsche.

Le culte de l'art

Corrado comprend l'art, la nécessité et le rôle des artistes dans la société. La place qu'il leur assigne dans "sa" société idéale est la même que celle que leur fait d'Annunzio lui-même et tout grand héros dannunzian (même s'il n'est pas artiste lui-même). Corrado place très haut Michel-Ange et Beethoven, cités ici à titre emblématique: deux artistes en "lutte perpétuelle". Seul l'art de ces deux génies l'a aidé à surmonter les moments les plus difficiles: c'est là très exactement une auto-évaluation du surhumain. Citons quelques brefs exemples où Corrado parle de ses "parents spirituels". Beethoven d'abord:

" Que m'enseigne-t-il celui-là ? Il m'enseigne la fureur et le tumulte. Lorsque ta soeur joue l'une de ces musiques, la tempête soulève toutes les forces de mon âme et les fait tournoyer pour les lancer, les écraser contre un mur de granit: ou bien, tu le sais, une griffe obstinée laboure dans mon coeur à vif pour y retrouver et y lacérer les racines les plus secrètes de mon rêve. " (Début Épisode 1).

Michel-Ange: (C'est Virginio, l'ami de Corrado qui parle)

VIRGINIO: Un soir l'un de nous dit: "Michel-Ange avait un petit corps voûté qui ne pouvait soutenir sur ses vertèbres le poids et le tumulte des douleurs, des colères, des mépris, des dominations, des vengeances inassouvies, les torrents et les bourrasques d'une telle âme. Alors il songea à se créer un autre corps de pierre gigantesque et, pendant trente ans, il y déchargea et y emprisonna toutes ses tempêtes. " (...)

Buonarroti a dit pour toi: "Je suis tenu d'aimer davantage moi-même que les autres". Et il a aussi ajouté pour toi: "Je n'ai aucune sorte d'ami et je n'en veux pas. "Toi, tu te montres aujourd'hui fidèle à son enseignement. " (Épisode I).

9 Voir sur ce sujet Gregor-Dellin (Martin); *Richard Wagner*, Fayard, Paris, 1981 et Godefroid (Philippe); *Le Jeu de l'écorché*, Papiers, Paris, 1986.

Etre soi-même créateur.

Enfin, Corrado est un créateur, il ne cesse de le clamer: son oeuvre de découvreur serait utile à la patrie. C'est un civilisateur. Il est révélateur que d'Annunzio, après avoir choisi comme héros des artistes (écrivain, sculpteur) puis un archéologue, un politicien, ait choisi un surhomme créateur travaillant dans un univers très concret. Volonté de l'auteur soucieux dès 1904 environ de situer son oeuvre dans un monde plus vivant et "moderne" afin que ses personnages ne soient plus, comme on le lui avait reproché, des symboles désincarnés, esthètes décadents, mais des héros vivants et luttant au XXème siècle. Paolo Tarsis, héros du roman *Forse che sì forse che no* (1910) est un aviateur, vêtu d'une combinaison de toile, les mains noircies de graisse, préparant ses repas lui-même. Nous sommes avec lui et Corrado bien loin des langueurs "fin de siècle" d'un Sperelli ou d'un Cantelma.

II LE "TERRIFIANT PROBLEME" ET LA QUETE D'IDENTITE.

Dans le *Discours* qui précède *Plus que l'amour*, d'Annunzio nous indique avec précision que l'une des clefs de ses drames réside dans ce "terrifiant problème" devant lequel se trouve placé le héros. Toute solution adoptée pour le résoudre est par avance catastrophique, suicidaire. Tout l'intérêt du drame réside donc dans la manière dont le héros affrontera ce drame, dans sa valeur démontrée au cours de cette "mise à mort"; en cela déjà le problème est bien terrifiant. Il sert d'unité de mesure à la surhumanité, il fait découvrir au surhomme de nouvelles contrées de son âme, non moins terrifiantes, inhumaines, de nouvelles solutions possibles, toutes aussi terrifiantes, qu'importe dès l'instant où l'on ne pense plus selon les critères des hommes ordinaires ?

Cette situation dramatique valable, classique, n'est certes pas neuve: on peut dire que c'est là le plan-type de toute tragédie classique, disposition passablement éculée en 1907. L'originalité vient toutefois des solutions, aberrantes ou délirantes, proposées par le surhomme. La notion de surhumain vient donc renouveler le schéma-type.

Mais la nouveauté vient surtout de ce que le "terrifiant problème", pour éloigné qu'il semble être des problèmes d'identité du héros, nous y ramène pourtant à chaque instant, et à l'insu de l'auteur, du spectateur, du héros lui-même. Car le terrifiant, pour le héros, c'est sans doute son histoire intime; c'est le passé qui est terrifiant, ce passé que la surhumanité (et ses solutions brutales) tente de modifier, de fausser, de maquiller, de gommer, d'abolir. Le "terrifiant problème" ne serait qu'un faux problème placé là pour dissimuler un autre problème, une monstruosité insoutenable. Le problème de Corrado est apparemment simple: comment se réaliser dans un monde mesquin ? Peut-on éliminer une crapule pour accomplir une grande œuvre ? Corrado n'hésite guère; il se justifie longuement tout au long de la pièce, ne manifeste aucun remords.

D'Annunzio, dans son *Discours* introductif répond (longuement lui aussi: 140 pages!) à ces questions. Il se défend d'avoir voulu faire l'apologie du meurtre et revendique le droit de l'auteur dramatique à présenter les problèmes les plus délicats sur la scène. Mais de ce long et complexe plaidoyer, il ressort qu'il excuse bien le crime, donc la solution choisie par son héros pour sortir du "terrifiant problème".

Dans les premières pages de son *Discours*, d'Annunzio organise le "procès" de Corrado; procès étrange dans un monde idéal: l'Olympe des dieux grecs. Le jury est

composé de dieux, de déesses (Apollon, les Muses); témoins à charge ou à décharge, des demi-dieux, les héros, les Erynnies. Le Poète, lui, est chargé du dossier de la défense. D'Annunzio entend montrer par là que sa pièce et son héros, inactuels par essence, ne sauraient être jugés selon les lois en vigueur dans la société de 1907 mais que son ouvrage et cette défense se déroulent dans un monde idéal. Lecture de l'acte d'accusation; d'Annunzio en profite pour définir sa conception du rôle du Poète dans la Cité:

"Le poète tragique avait accompli son office qui est de placer l'audace et la liberté de l'homme devant un terrifiant problème. La foule voulait trancher ce noeud avec le fer rouillé du Talion." (Discorso)

Puis, on constitue le tribunal, "l'Aréopage" dit le poète. Les "Punitrici" accusent Corrado d'assassinat. Ce dernier avance d'abord deux arguments que d'Annunzio lui-même juge faibles. (Cette argumentation, l'auteur la puise directement dans le rôle de Corrado, dans le texte de la tragédie.) :

"Là, devant la table de jeu, parmi le désordre des hasards, y avait-il une chair de jouisseur ou une volonté d'ascète, une basse cupidité ou une fatalité héroïque?"(op. cit.).

Autrement dit, le meurtrier était poussé, au jeu ou au meurtre, par une intention noble: l'argent mal acquis eût été lavé de cette souillure par la noblesse de son usage. Autre petit argument:

"Pas pour moi ! Pas pour moi ! Il me suffit d'une poignée d'orge grillée, de la chair des vautours, de l'eau de la citerne ou du marécage avec, en guise de sel, la volonté de me surpasser chaque jour." (op. cit.)

Il est vrai que Corrado n'a pas tué pour son plaisir égoïste. Il désire repartir en Afrique pour faire avancer la science, servir sa patrie. Il ne songe guère aux honneurs de la société. D'Annunzio eût pu ajouter aussi ce passage où Corrado dit son désir de mourir en Afrique après avoir réalisé son rêve: trouver les sources d'un fleuve. Mais nous touchons là à un autre aspect du problème que nous évoquerons plus loin: celui de la quête d'identité. Avocat de la défense, d'Annunzio refuse de plaider sur une argumentation aussi banale; il ne choisit qu'un seul thème, longuement développé:

"Le sujet suprême.... C'est l'âme même de la tragédie, c'est presque, dirais-je, sa source rythmique, le centre de sa force organisée. Le héros, voué à l'erreur et à la douleur, souffre, non pour se purifier d'une passion criminelle, non pour expier son péché et retrouver son innocence, mais pour être (au-delà de la terreur et de la pitié), "l'éternelle joie du devenir". (...) La loi humaine, l'ordre naturel, l'usage, la coutume peuvent être subvertis par son acte; mais son acte engendre un cercle de puissance plus haute, une surabondance inattendue de la vie supérieure. Destiné à disparaître, le héros diffuse et perpétue autour de lui sa volonté héroïque que la faute ne peut ni

détruire ni commémorer. En Corrado Brando, ce n'est pas le crime qui est glorifié, comme le prétendent les grossiers comme les subtils Béotiens, mais en lui sont manifestées avec évidence (par les signes propres à l'art tragique) l'efficacité et la dignité du crime conçu comme vertu prométhéenne. Autour de lui qui souffre et doit mourir, toutes les âmes dégagent leur maximum de splendeur, illuminent de leurs vastes éclairs le ciel de l'esprit." (op. cit.)

Ce qui veut dire que Corrado est pardonné pour avoir su créer de l'énergie, de la beauté spirituelle. Pour avoir été un exemple de volonté créatrice perpétuelle. L'auteur, s'il n'absout pas vraiment Corrado, souligne l'exemplarité de son geste et tranche en faveur de la représentation scénique: cette expérience, si négative et nihiliste qu'elle soit en apparence, contient une dose maximale de "vertu prométhéenne"; mais il ne s'agit ici que d'art, d'art dramatique; d'Annunzio tient à le souligner. Rien ne serait plus stupide que de voir analysés des personnages et des situations de fiction comme des hommes ou des faits de la vie. Nous sommes en face d'une œuvre d'art emblématique non devant une tranche de vie:

"Ai-je voulu porter sur la scène un masque fidèle d'homme éphémère?
Est-il nécessaire de répéter encore que dans l'espace scénique seul peut
exister un monde idéal ?" (op. cit.)

Réaffirmation opportune du refus de l'art réaliste de la part de l'auteur. Enfin, l'auteur rappelle encore une fois qu'il n'exalte pas le crime rendu ici nécessaire:

"Ignoble est le petit fait divers sanglant, trop dissemblable à la main invaincue qui l'accomplit, trop étranger à sa nature léonine. Pour en profiter, il aurait fallu jouer d'astuce, préparer la fuite avec prudence, ourdir des plans crapuleux, user d'expédients, ne pas s'attarder." (op. cit.)

Précautions que le héros, dans sa fierté, n'a pas prises. Il ne se confond donc guère avec les vulgaires malfrats. On s'étonnera cependant que d'Annunzio approuve son héros jusque dans ses derniers instants qui sont les plus contestables de sa "vie scénique"; on sait que Corrado s'enferme chez lui avec son fidèle Rudu, en armes, prêt à tirer sur les forces de l'ordre venues l'arrêter avant d'être abattu lui-même. L'auteur invoque cette fois la justification de la folie, du délire:

"Avant de se défendre contre les hommes, il se défend contre le remords et le repentir. Son instinct de rébellion non seulement persiste jusqu'à la fin mais s'exaspère, se mue en délire menaçant. Il veut offrir encore quelques sacrifices humains en un grand bûcher "à sa liberté" afin que les esclaves de la place publique tournent leurs regards vers le haut et se souviennent. Son dernier argument est dans ses armes chargées. Il ne se tuera pas mais tuera jusqu'à ce qu'il soit tué. Et dans cette nuit de printemps, son cadavre brûlera dans l'incendie au milieu de la ville, entre le mur du sixième roi et le Forum bâti par les Vainqueurs des Parthes; il brûlera afin que, mieux que de la fange mortelle se dégage du feu de l'esprit infatigablement vivant,

et qu'il continue à œuvrer sur le monde puisque la plus éblouissante étincelle est déjà entrée "dans le germe encore aveugle de l'être nouveau". (op. cit.)

Les carabiniers remplacent donc les zoulous et les funérailles africaines rêvées par le héros seront remplacées par le beau soir romain dans le cadre de la grandeur épique de la Rome antique. On est surpris ici du ton agressif et très nietzschéen de d'Annunzio qui avait conservé jusque là une certaine retenue, un souci d'impartialité. Le "fait divers" devient donc exemple de vie surhumaine. Mais remarquons aussi que l'auteur propose de sa pièce une interprétation poétique, ouvre en elle une veine de poésie épique qu'il faut à la lecture (ou à la représentation) deviner.

Même le dannunzien fervent sera tenté d'excuser les premiers spectateurs de ne pas l'avoir perçue; car cette poésie, il faut, pour l'appréhender entre les longues tirades du héros, avoir connaissance de toute la philosophie nietzschéenne qui la sous-tend. Cette apotheose funèbre du héros dans le soir romain, le poète l'exprime seulement par ces mots: "*È una bella sera.*" ("*C'est une belle soirée*") Phrase qui secoua, nous dit l'auteur, le théâtre d'un rire bestial et inextinguible. C'est la banalité apparente de ces quatre mots et leur caractère hors de propos avec la situation qui fit rire les spectateurs sans doute. (Et d'Annunzio de se déchaîner contre ces rires qui prouvent *a contrario* la grandeur de son art.)

Mais dramaturgiquement, l'incident prouve trois choses: d'abord que d'Annunzio dramaturge qui n'est pas ennemi de litote sait dire parfois le moins pour évoquer le plus et ne noie pas systématiquement ses dialogues sous un torrent de lyrisme. Ensuite cela prouve que le non-dit est parfois le plus important et que, à partir de ce non-dit, il faut reconstituer tout un bâtiment dont l'auteur ne nous donne que les matériaux de base. Le "théâtre idéal" de d'Annunzio est donc conjectural, intérieur, rêvé: cela prouve que d'Annunzio laisse à son spectateur une liberté totale, une disponibilité, la faculté de construire à chaque occasion son "d'Annunzio personnel", son *Plus que l'amour*, sa *Torche sous le boisseau*, sa *Phèdre*. Enfin, l'anecdote du rire bestial prouve le mépris extrême de d'Annunzio pour le public (certes peu cultivé) de son temps. Tant mieux s'ils sifflent, il serait inquiétant qu'ils approuvent, dit-il en substance. Ce qui prouve que d'Annunzio écrivait pour un public idéal qu'il n'avait pas encore trouvé et qu'il ne devait jamais trouver, pas plus que Wagner de son vivant.

Voilà pour le terrifiant problème. Mais il y a autre chose; il y a ce que ni l'auteur ni le personnage ne disent vraiment, ce qu'il faut deviner. Il y a le retour aux sources intérieures d'un fleuve mystérieux, un chemin obscur à suivre pour trouver une sorte de patrie idéale perdue, la longue expédition, mortellement dangereuse aussi, pour retrouver une identité perdue. Et cette quête obsessionnelle se confond chez Corrado, on l'aura compris, avec l'Afrique. Contrairement à d'Annunzio, Corrado se moque de Rome et du chant funèbre entonné par le crépuscule romain. Il eût souhaité des funérailles africaines sauvages:

"Je voudrais être là-bas à l'embouchure du fleuve, couché sous mon tumulus de terre." (Episode II)

Cette phrase de la pièce, citée dans le *Discours*, Corrado la reprend cent fois d'une manière ou d'une autre tout au long de son rôle. Et ce seul exemple suffira à faire comprendre notre propos. Corrado cherche à remonter un itinéraire intérieur. Nous ne savons rien de lui, de sa famille. Les Vesta semblent être ses seules relations: Virginio le camarade de jeunesse, Maria la maîtresse. Son itinéraire le mène une première fois en Afrique; il dit clairement pourquoi. Ses légitimes raisons sont les mêmes que celles qui étaient alors partagées par nombre de jeunes gens de 1880 à 1914. Lassitude du vieux monde, désir de fuir une société contraignante, figée, aux mains de vieillards et de lois dépassées. La "Belle époque" fut riche de découvreurs de régions vierges, hommes jeunes qui sacrifièrent souvent leur vie à la science. D'Annunzio, on le sait, prit pour modèle un de ses amis, Guido Boggiani¹⁰, l'un des joyeux compagnons de la croisière grecque de 1895 qui devait mourir peu après, tué en expédition. Or ce désir d'explorer des terres vierges contraste trop vivement avec le conformisme de la société européenne d'alors pour ne pas y voir un exutoire: d'Annunzio en cela est un fidèle portraitiste de son temps. Science, patriotisme, rôle "civilisateur" du colonialisme (auquel on croyait de bonne foi), mission sacrée de christianiser les "sauvages" (dont Corrado et d'Annunzio, agnostiques et amoraux, se moquent bien) tout cela n'est qu'une somme d'excuses auxquelles on feint de croire. On part surtout "pour partir" (comme disait Marcel Brion, grand voyageur)¹¹ c'est-à-dire pour quitter l'Europe avec un prétexte valable. Voilà donc pour la partie immergée des bonnes raisons. Mais Corrado, lui, ne tient pas vraiment à vivre en Afrique, à la "civiliser"; nous avons vu qu'il préférerait les grands fleuves sauvages au Tibre prisonnier de ses nouvelles berges de pierre. Il ne rêve pas non plus d'une vie libre et sauvage parmi les indigènes, ce qui eût été dans la logique du personnage. Ce que souhaite Corrado, c'est trois choses seulement: remonter le cours d'un fleuve pour en découvrir les sources, combattre les indigènes, mourir en combattant et être enterré en pleine savane. La découverte des fleuves s'explique encore. D'Annunzio reprend l'alibi géographique de bien des expéditions d'alors. Mais on ne peut s'empêcher de voir déjà un symbole dans ce désir. De prétexte aussi; car ce que désire Corrado surtout, c'est mourir au combat et reposer en terre africaine. Le but de son existence est la recherche de son tombeau africain, la remontée jusqu'à une tombe qui semble déjà prête là-bas. L'auteur nous l'a dit: la tragédie est un course à la mort. La gloire personnelle de l'explorateur ici apparaît encore comme un prétexte. Mieux, nous sommes fondés, par la suspicion même de délire qui pèse sur le héros, souvent à la limite de la rupture mentale, (l'auteur prononce le mot) à renverser les termes du problème. Car voici Corrado qui désire retourner en Afrique, qui tue pour cela. Et le voilà qui, au lieu de profiter de son crime pour filer en Afrique pour chercher et trouver cette mort glorieuse qui pourrait racheter à ses yeux et justifier aux yeux de l'opinion ce "petit crime", le voilà qui s'attarde à commenter ses malheurs et à déplorer son inaction dans les salons. D'Annunzio le reconnaît: "la ruse de l'animal s'est dissipée à l'aube" (*Discours*). Pourquoi ? Notre héros brûlant d'impatience est tout à coup incapable

10 D'Annunzio inclut dans son immense poème emblématique *Laus Vitae* (1903) un vibrant et émouvant hommage à son ami Guido Boggiani alors déjà mort, tué par des Indiens d'Amérique du Sud. Compagnon de la fameuse croisière en Grèce, Boggiani est par ailleurs toujours présent dans cet ouvrage qui se présente comme un "itinéraire spirituel" mais aussi comme un pèlerinage réel aux sources de l'esprit. Voir: Tosi (Guy): *D'Annunzio en Grèce*, Calmann-Lévy, Paris 1947 et Angeli (Diego): *Guido Boggiani*, La Rivista moderna, politica e letteraria, décembre 1902.

11 Marcel Brion: *Nous avons traversé la montagne*, Albin Michel, Paris 1971.

d'agir au moment où il le faut. Et si Corrado, au fond, ne voulait pas partir? Et si l'Afrique n'était elle-même qu'un prétexte? L'Afrique à ce moment de la vie de Corrado n'est plus que le théâtre intérieur et imaginaire d'une fantasmagorie de remplacement. Pour lui, il est trop tard; il sait que jamais plus il ne vivra l'aventure africaine et les épopées dont il a rêvé. Pourquoi a-t-il rêvé une fois d'Afrique? C'est ce que nous ne saurons jamais. Toujours est-il que Corrado ne tue plus pour rejoindre une vraie Afrique (ce que, en toute lucidité, il n'eût sans doute jamais fait) mais, au sein d'un délire, d'un manque d'action, d'une folie née du manque d'Afrique, il tue pour rejoindre en rêve (dans la mort) une tombe africaine rêvée seulement, donc inaccessible. Et ce crime l'oblige vis-à-vis de lui-même à mourir pour expier. Pour lui, qui est une âme haute, le voici assassin; il ne mérite plus la vraie mort africaine, il n'en est plus digne. Pourquoi alors ne pas se suicider au lieu de tuer des carabiniers romains innocents, carnage que l'auteur lui-même semble avoir du mal à expliquer? (Qui procure il est vrai un beau final à la pièce). A notre avis l'analyse de l'auteur est valable: Corrado vend chèrement sa vie pour faire parler de lui, pour trouver comme un substitut de gloire, un semblant de mort violente et héroïque, "africaine" avec beaucoup de guillemets, pour compléter l'illusion et poursuivre la fantasmagorie d'Afrique rêvée. Le véritable et lamentable échec de Corrado serait alors sa folie.

III- L'ECHEC DE CORRADO

L'hypothèse séduisante de l'aliénation mentale du héros, à partir du meurtre et jusqu'à la fin de la pièce accrédi terait la thèse d'une dramaturgie dannunzienne située au niveau le plus "idéal". dramaturgie onirique et théâtre tellement idéal qu'il est la représentation d'une vie, d'un monde qui n'existe pas, n'existera jamais. Chez d'Annunzio en effet, les personnages fous ou à la limite de la rupture mentale sont légions et leur folie traduit presque toujours une tentative désespérée pour sortir du monde réel: recherche d'un ailleurs plus beau, plus vrai; recherche parallèle donc à celle menée par les héros "surhumains". Chez Wagner déjà, nombreux sont les personnages aliénés (par le moyen d'un philtre): Tristan et Iseult certes, mais surtout le "surhomme" Siegfried d'abord, complètement manipulé par Wotan dans l'opéra *Siegfried*, créé et dirigé par le roi des dieux dans un but précis, puis, dans le *Crépuscule des Dieux*, drogué par le philtre de Hagen: c'est un exemple rarissime et très intéressant de héros qui tout au long des deux ouvrages vit, agit et meurt sans savoir pourquoi, dans l'ignorance totale de sa propre personnalité et de sa destinée; un exemple analogue se retrouve dans le personnage d'Aligi dans *La Fille de Jorio*¹² (1904) de d'Annunzio.

Rappelons enfin que l'art dramatique de d'Annunzio comme celui de Wagner ou des symbolistes ne nous propose aucunement des personnages réels, mais des symboles, des idées de personnage, un canevas sur lequel il nous est loisible de créer notre propre pièce. Plus que *l'amour*, comme la *Gioconda* (1899) comme la *Ville morte* (1898) ne se termine pas, mais s'achève sur une question à débattre. Débat universel dont la longue "préface" se

12 Aligi dès la fin du 1er acte semble comme frappé d'hébétéude; il déclare avoir vu un ange en pleurs et dès lors ses actes ne sont plus régis par les lois ordinaires des hommes de sa classe (paysannerie aisée), ce qui donne à toute la pièce un tour dramatique inédit et inattendu.

fait l'écho et qui n'est pas prêt de s'achever parce qu'il touche à notre identité d'individus pensants: l'art totalement subjectif est seul susceptible d'être totalement universel.

L'échec de Corrado peut ainsi soit être considéré comme une véritable apothéose du surhumain, soit comme une regrettable catastrophe à plusieurs points de vue: humain (les meurtres, l'énergie de Corrado inemployée), social (il faut donner aux gens comme Corrado les moyens de s'accomplir, ils sont utiles à la société), politique, ou esthétique; soit enfin comme un exemple à éviter ou à suivre (en ce qui concerne "l'école d'énergie et de volonté").

Mais, en remontant avec le héros dannunzien son itinéraire intérieur, sa "quête d'identité spirituelle", nous nous apercevons que, presque à chaque fois, celle ci nous ramène, comme dans le cas de Corrado, à un problème central de la dramaturgie dannunzienne (ici l'éventuelle aliénation du héros et son "terrifiant problème"), en même temps qu'à notre propre chemin intérieur, à notre propre quête d'identité: le "deviens ce que tu es" de Nietzsche au sens le plus large.

On dirait aujourd'hui que Corrado avait seulement besoin de "sponsors". mais c'est bien évidemment simplifier à l'excès le problème. L'héroïsme inemployé le conduit à deux gestes de mort et d'anéantissement de ses projets: il peut être révélateur d'un "instinct de mort" (nous parlions plus haut de "folie", d'Annunzio parle de délire) qui se retourne à son insu contre lui-même; héroïsme qui ne serait que cet instinct déguisé (recherche de la tombe africaine ou à défaut "pseudo-africaine" dans cette Troisième Rome que Corrado dit tellement détester.) Mais ces gestes brutaux peuvent avoir une signification symbolique, lus avec une clef plus nietzschéenne que freudienne. L'exemplarité de cet échec est bien l'essentiel de la leçon de cette pièce: nous voyons Corrado accepter joyeusement presque, et avec une ivresse vraiment nietzschéenne son destin ingrat. Dans les mots: "c'est une belle soirée" s'exprime tout "*l'amor fati*" de Corrado. Que sa mort (et ses crimes) attire l'attention, force ses contemporains à réfléchir à la beauté désespérée de son geste, à celle de ses entreprises. D'autres héros pourront réussir là où il a échoué: demi-échec seulement, s'il parvient à susciter de nouvelles vocations héroïques. Corrado aura bien laissé une puissante empreinte. La question éthique de la responsabilité de Brando dans le crime crapuleux s'efface presque et finit par ne plus compter alors que public, critiques et l'auteur lui-même avaient fait de ce problème le sujet de la pièce. Il ne l'est qu'en apparence: nous sommes véritablement "par delà bien et mal".

Quant à l'échec, prévisible, de la pièce sur la scène, il demeure aujourd'hui encore bénéfique puisqu'il nous aura valu le seul document théorique de d'Annunzio concernant sa conception du théâtre. Il y aurait enfin beaucoup à dire sur les très nombreux échecs scéniques de d'Annunzio, basés sur des contresens ainsi que sur ses rares succès - ou triomphes - basés assez souvent aussi sur des contresens complets¹³. On a pu parler

13 Le public attendait ainsi de la *Torche sous le boisseau*, une nouvelle pièce abruzzaise d'allure vériste comme la *Fille de Jorio* et il fut déçu de cette austère et nouvelle Electre. Mais s'il fit un triomphe à la *Fille de Jorio*, c'est justement, et bien à tort, parce qu'il y avait vu ou cru voir une

d'échec total ou global du théâtre dannunzien, et de tout le théâtre symboliste en général (celui de Maeterlinck par exemple, tombé dans l'oubli à l'exception de *Pelléas et Mélisande* "sauvé" par la musique de Debussy.) Peut-on considérer l'échec de ce théâtre comme emblématique à son tour et révélateur ? Prouve-t-il ainsi que, privé de public et de lecteurs, il reste une image fidèle d'un sur-monde fait seulement d'un peu d'encre et de papier ? Trouvera-t-il un jour ce public idéal, ce lecteur idéal rêvé par d'Annunzio et Wagner ? Ou bien n'est-il que le reflet définitif de ce néant spirituel que Ramon Fernandez pense à juste titre découvrir chez Proust, autre témoin du nihilisme sous-jacent de la Belle Epoque ? Nous pensons, pour notre part, qu'à l'aube du XXI^{ème} siècle, cet art qui est en fait une tentative de dépassement du nihilisme, cet art "ouvert", devrait trouver un nouveau public, après avoir été, tout au long d'un XX^{ème} siècle dominé par plusieurs idéologies totalitaires, moqué, dénigré, attaqué, oublié volontairement. L'art naît certes de contraintes pour mourir de liberté, mais l'homme futur vivra nécessairement de liberté, et devra trouver dans l'art des raisons de se surpasser, de surmonter le désespoir, de créer de la beauté et de la joie. Et cela, l'art de d'Annunzio et des symbolistes pourra le lui apporter¹⁴.

Richard DEDOMINICI
Université d'Avignon

ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- La Revue des Etudes italiennes: n° avril-juin 1966 consacré à une bibliographie dannunzienne (Paris, Marcel Didier, 1966).
- VECCHIONI (Mario): *Il Teatro di Gabriele d'Annunzio*, Ed. Aternine, Pescara-Roma, 1963.
- FERRARI (Curzia): *Gabriele d'Annunzio: studio del sentimento e filosofia dei personaggi*, Associazione del Vittoriale, Saronno, 1963.
- VAN TIEGHEM (Philippe): *Histoire du théâtre italien*, P.U.F. Paris, 1965.
- BARBERI-SQUAROTTI (Giovanni): *Il gesto improbabile*, Mursia, Milano, 1975.
- DEDOMINICI (Richard): *Des "Vierges aux rochers" au "Laus Vitae": voyage au désert et solitude du héros dans l'œuvre de Gabriele d'Annunzio*, ELLUG, Grenoble, 1987, La Revue des deux Mondes, n° 1er décembre 1987; E.CARO: *La maladie du pessimisme au XIX^{ème} siècle*.
- ANGELI (Diego): *Guido Boggiani*, Rivista moderna politica e letteraria, déc. 1902.
- CANTINELLI (Richard): *Un poète nietzschéen*, Revue bleue, 8 août 1903.
- ALATRI (Paolo): *Gabriele d'Annunzio*, Fayard, Paris, 1992.
- BRE COURT-VILLARS (Claudine): *D'Annunzio et la Ruse*, Stock, Paris, 1994.

version abruzzaise et dannunzienne de *Cavalleria Rusticana* qui depuis 1890 triomphait tant à la scène qu'à l'opéra, "lançant" véritablement le style et l'école veriste sur les scènes italiennes.

14 Eléments de bibliographie (voir ci-dessous).

III. Le XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: L'ECHEC EN QUESTION

Aline LE BERRE

Esthétisme et mariage: une impossible gageure
dans *L'Irrésolu* de Hugo Von Hofmannsthal (1921).

Edoardo ESPOSITO

Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti:
Corruption au palais de justice (1944).

Philippe WELLNITZ

De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre:
le "théâtre de l'échec" de langue allemande.

ESTHÉTISME ET MARIAGE, UNE IMPOSSIBLE GAGEURE DANS *L'IRRESOLU* DE HUGO VON HOFMANNSTHAL.

*Certes il est agréable de penser; mais il faut que le plaisir de penser se paie
de l'art de décider.*

Alain

INTRODUCTION.

On a l'habitude d'accoler au nom de l'écrivain autrichien Hofmannsthal le concept d'esthétisme. Vivant et écrivant dans la Vienne des années 1900, il a assisté à la décadence, puis à l'effondrement de l'empire autrichien, c'est-à-dire à la disparition d'une certaine forme de société, la haute société aristocratique, raffinée et oisive.

Il n'est pas étonnant que, marqué par cet art de vivre, il se soit senti attiré, dès sa jeunesse, par la philosophie de l'esthète qui, se situant au-dessus des valeurs morales, considère l'existence sous l'angle de la beauté ou de la laideur, et applique à son propre comportement de tels critères. Cependant, très vite, il prend ses distances par rapport à cette philosophie, il procède à certains aménagements. Sa célèbre comédie, *L'irrésolu*¹, parue en 1921, le montre. Ecrite peu de temps après la guerre, elle traite pourtant d'un sujet apparemment frivole, celui du mariage d'un noble autrichien, le comte Hans Karl Bühl, pris entre une ancienne maîtresse, Antoinette Hechingen, qu'il voudrait réconcilier avec son mari, et une jeune cousine, Hélène Altenwyl, qui l'aime depuis des années et voudrait l'épouser. Cette situation triangulaire type pourrait donner lieu à un vaudeville, et pourtant, un tel qualificatif n'est aucunement applicable à cette pièce², car derrière le ton léger et les bons mots se profilent de profondes réflexions philosophiques sur la vie et son sens, sur l'esthétisme et sa finalité. La guerre, à laquelle a participé le héros, donne un arrière-plan tragique à cette comédie, et explique le sérieux de certaines questions abordées, en particulier, celle de la compatibilité de l'esthétisme avec le sens des valeurs, et avec le nécessaire engagement qu'implique le mariage. Visiblement, le dramaturge cherche, dans cette pièce, à parvenir à un compromis, à concilier ce qui, à première vue, paraît inconciliable. Mais y parvient-il réellement? N'existe-t-il pas une antinomie trop radicale entre esthétisme et mariage pour qu'on puisse la résoudre? Telles sont les interrogations que suscite le dénouement de la comédie chez le lecteur.

1 En allemand, le titre de la comédie est *Der Schwierige*, ce qui signifie en fait "le caractère difficile".

2 Cf. Claude David déclare à propos de *L'irrésolu*, dans *Histoire de la Littérature allemande*, sous la direction de Fernand Mossé, Aubier, éd. Montaigne, 1970, p. 811: "Ce n'est apparemment qu'une comédie d'intrigue ou de société, mais pleine de sens implicites et suggérés... Jamais plus de profondeur ne s'est cachée sous une apparence frivolité."

ANTINOMIE ENTRE ESTHÉTISME ET MARIAGE.

L'esthète semble être, par essence, absolument réfractaire au mariage. C'est ce qui ressort du portrait que Hofmannsthal esquisse de son héros. Hans Karl est parvenu à l'âge de 39 ans, sans avoir pu se résoudre à fonder un foyer, bien que, riche, désœuvré, charmeur, il ait toutes les femmes à ses pieds. Mais, esthète au sens plein du terme, même si l'auteur ne le dit pas nettement, il fuit toute union durable, et cela pour plusieurs raisons, dont la plus décisive est son refus viscéral de l'engagement.

Le refus de l'engagement.

L'indécision, le refus d'adopter une position nette constituent, selon toute apparence, le fond du tempérament de Hans Karl. Ce trait de caractère se manifeste, chez lui, dans les grandes comme les petites occasions. Lorsque sa sœur lui demande s'il se rend à la soirée donnée par leur ami Altenwyl, le soir même, il répond de manière évasive:

"Si cela ne te faisait rien, j'aurais préféré me décider éventuellement plus tard, et me décommander éventuellement par téléphone du casino. Tu sais que je n'aime pas à m'engager."³

Cette prédilection pour le conditionnel, pour les tournures de phrase hypothétiques et elliptiques révèle un être complexe, fuyant, réservé, répugnant à la clarté qui engage. La répétition de l'adverbe "éventuellement" est, elle aussi, tout un programme. Elle fait apparaître le héros comme l'homme des "éventualités", un homme éminemment instable et fluctuant, ondoyant et insaisissable, laissant venir à lui les circonstances sans les provoquer, un homme qui se garde toujours disponible, prêt à accueillir la sollicitation du moment, et refuse d'être contraint à un choix.

Lorsque sa sœur Crescence, qui déteste chez lui la "versatilité" et l'"irrésolution" ("*dieses ... Sprunghafte, Entschlublose*")⁴, le pousse dans ses retranchements en lui demandant: "Ainsi, tu ne viens pas?", il répond: "J'aurais encore aimé y réfléchir."⁵ Il existe une disproportion presque comique entre les délais de réflexion implorés et le prétexte qui les motive, une simple soirée. Il est vrai que cette soirée décidera du sort du héros, et que l'auteur veut peut-être ainsi lui attribuer un don de divination, à moins qu'il ne cherche à intriguer le spectateur. Quoi qu'il en soit, à ce stade de la pièce, on a l'impression qu'est dépeint un malade de la volonté, un aboulique, un cas pathologique d'indécision chronique. Du reste, Crescence parle à son sujet d'"hypocondrie": "Mais j'aurais pourtant cru qu'on aurait triomphé de ses tendances hypocondriaques!"⁶. Elle constate que son frère, qui s'est conduit valeureusement pendant la guerre, a pourtant conservé sa fragilité

3 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, Fischer Taschenbuch Verlag, p. 9.

4 *Ibid.* p. 10.

5 *Ibid.* p. 9.

6 *Ibid.* p. 10.

psychique, et elle suggère même par ce terme d' "hypocondrie" qu'existe en lui un déséquilibre nerveux. Or, Hans Karl ne la contredit pas. Il reconnaît par la suite:

"Je suis si instable, rien ne peut me captiver."⁷

Cependant, il n'est pas sûr que Hofmannstahl veuille ainsi discréditer son personnage et le présenter sous les traits d'un triste individu, décadent, veule et mou⁸.

D'un autre côté, il ne lui épargne pas les louanges, et le décrit même comme un être hors du commun. Aussi le spectateur est-il amené à penser que cette indécision découle tout simplement d'une certaine attitude devant la vie, autrement dit qu'elle serait plus une conséquence de l'esthétisme qu'une déficience caractérielle. Hans Karl est, en effet, surtout sensible, en toute occasion, à la beauté. On apprend, par la bouche de son serviteur, dès le début de la pièce, qu'il déteste voir un tableau ou un miroir suspendus de travers. Il s'agit là moins d'une manie que d'un signe révélateur de son goût de l'harmonie qui transparaît dans les moindres détails.

Alors, en quoi consiste, à ses yeux, la beauté au niveau du comportement humain? Elle se situe aux antipodes du pragmatisme, mis à l'honneur par la nouvelle société technologique en train de s'instaurer en Autriche, après la première guerre mondiale, mais s'inscrit dans le droit fil de l'idéal aristocratique en vigueur avant-guerre. Altenwyl, l'un des survivants de cet ancien monde, utilise, à cet égard, une image suggestive: il déplore que, en matière de conversation, les jeunes gens "ne sachent absolument plus que la sauce a davantage d'importance que le rôti", et qu'ils soient trop directs⁹. Cette réflexion est symptomatique de tout un mode de pensée. Pour de telles personnes, l'accessoire prime sur l'essentiel, la forme sur le fond, la manière sur l'être, et la beauté du comportement consiste en une certaine distance, une nonchalance et surtout une absence d'intention, car l'intention implique de la part de celui qui la nourrit une mentalité intéressée, voire avide, en tout cas un manque de détachement, sans lequel aucun comportement humain ne saurait être esthétiquement beau. Certes, le fond n'est pas radicalement éliminé au profit d'un pur formalisme, qui alors serait mièvre et artificiel. Simplement, il sous-tend cet idéal, comme cela ressort de la définition donnée par l'un des invités d'Altenwyl, Neuhoff, à propos de cette société aristocratique finissante:

"Chaque culture a ses fleurs: de la profondeur sans fatuité, de la distinction adoucie par une grâce infinie, voilà ce qui constitue la fleur de cette vieille société."¹⁰

Par ces termes, Hofmannsthal nuance sa pensée. Il définit un idéal de culture qui repose d'abord sur une parfaite mesure, un équilibre réussi entre fond et forme, entre distinction et grâce. Et si les manières de ces aristocrates sont si exquises, c'est précisément parce qu'elles sont inspirées par un certain état d'âme, une noblesse intérieure. On peut penser que Hans

7 Ibid. p. 99.

8 Cf. Benno Rech: *Hofmannstahls Komödie, verwirklichte Konfiguration*, Bonn, 1971, qui constate à propos de Hans Karl, p. 146: "Il est le personnage qui fascine tout le monde."

9 Ibid. p. 51.

10 Ibid. p. 34.

Karl est l'émanation, le fruit d'une telle culture, ce qui explique son refus de l'engagement, car s'engager signifie déjà rompre l'équilibre, se rendre coupable d'une exagération, d'une outrance. L'homme de bonne compagnie reste toujours un peu sceptique, un peu en marge du tourbillon du monde, à la fois concerné et détaché.

C'est cet idéal qui a probablement poussé Hans Karl à se conduire en héros pendant la guerre, en lui inspirant un mépris de la mort, ou, à tout le moins, une certaine indifférence pour sa propre conservation, en l'amenant à se comporter "comme si ce n'était rien"¹¹, selon un mot de sa soeur. De même, en temps de paix, il s'attache à garder cette souveraine désinvolture. Crescence lui avoue que son fils Stani l'admire beaucoup pour la raison suivante:

"... il ne connaît rien de plus élégant que la façon dont tu traites les gens, le grand air, la distance dont tu fais preuve avec tout le monde - et, avec cela, la complète égalité d'âme, la bonhomie dont tu uses même envers le plus subalterne."¹²

Et Stani déclare, plus loin, à son oncle:

"Tu ne tends jamais vers un but, tu n'as même pas d'éloquence, c'est précisément ce qu'il y a d'élégant chez toi."¹³

Hans Karl semble donc avoir choisi comme seul critère de comportement, l'élégance. Or, cette élégance n'est possible que par la distanciation, par une maîtrise de soi, de ses instincts, de ses passions, de sa curiosité. Du reste, Stani déplore d'avoir encore "trop de passion"¹⁴ pour pouvoir ressembler totalement à son oncle.

Il en résulte que l'esthète adopte face à la vie une attitude de spectateur, un spectateur qui s'efforce de ne jamais se sentir concerné, de ne rien désirer, de ne jamais vraiment descendre dans l'arène ni de prendre parti, car il trouve cela "vulgaire"¹⁵. Tel est, en effet, le mot employé par Hélène Altenwyl, la jeune fille éprise de Hans Karl, et son âme-soeur, pour caractériser tout acte intentionnel:

"Je trouve moi aussi un peu vulgaire tout ce qui laisse percevoir une intention sousjacente."¹⁶

11 *Ibid.* p. 10.

12 *Id.*

13 *Ibid.* p. 26.

14 *Id.*

15 Cf. Erika Tunner: "Tradition et innovation dans *Der Schwieger*", dans *Austriaca*, Décembre 1993 - n° 37, Université de Haute-Normandie, (p. 307-317). Elle déclare, en particulier, p. 315: "Plus on essaie de retenir les choses fuyantes (et les êtres insaisissables), plus elles nous glissent des mains. Passons dans la vie avec légèreté, ce qui ne veut pas dire "à la légère". Touchons les êtres doucement ce qui ne veut pas dire "à peine". N'agissons pas "dans l'intention de ...", "en vue de...", avec une arrière-pensée, ce qui ne veut pas dire rester inactif ou ne pas connaître l'intensité des sensations et des sentiments."

16 *Ibid.* p. 51.

Il s'agit bien là d'un idéal typiquement aristocratique, celui du grand seigneur qui, libéré des préoccupations matérielles par l'aisance dont il jouit, peut se permettre de n'avoir point d'intentions et de mépriser l'avidité de ses semblables attachés à leurs petits intérêts, car il ignore lui-même le souci du lendemain et la dure nécessité de s'assurer quotidiennement ses moyens de subsistance. A la limite, cet idéal pourrait déboucher sur une négation de la vie, puisque vouloir vivre relève également du domaine de l'intention.

L'attitude de spectateur de Hans Karl ne se manifeste rien tant que dans son goût pour le numéro présenté par le clown Furlani, d'abord parce qu'il est là vraiment, au sens propre du terme, un spectateur, et ensuite parce qu'il trouve dans ce personnage, bouffon au premier abord, une matérialisation de son propre idéal, particulièrement de sa répugnance devant toute intention. Il déclare à son sujet :

"Quant à lui, il ne fait apparemment rien intentionnellement, il entre toujours dans les vues des autres."¹⁶

Furlani, reflet ou *alter ego* de Hans Karl, est présenté comme un être malléable, dénué d'ambition personnelle. Et voilà bien pourquoi le héros admire chez lui cette absence de volonté. Elle va de pair avec un parfait désintéressement, une absence complète d'égoïsme, de convoitise. Furlani semble ignorer la tension de l'être en proie à l'idée fixe d'atteindre un but, et cela confère à sa silhouette grâce et élégance.

Ce sont donc essentiellement des raisons esthétiques qui conduisent Hofmannsthal à mépriser tant l'action intentionnelle. Elle crispe les physionomies, les attitudes, et les rend disgracieuses. A cet égard, il adopte des positions assez audacieuses, puisqu'il semble vouloir évacuer les notions morales, et prétendre que la finalité d'une action se situe dans sa beauté et que l'élégance de l'exécution suffit à la justifier. N'en vient-il pas à dire que les moyens importent plus que la fin? C'est le message qui semble se dégager du portrait que Hans Karl dresse de Furlani, dont il dit :

"... partout où il passe, il met tout sens dessus dessous, et pourtant, on a envie de s'écrier: il a bien raison!"¹⁷

et plus loin :

"Il croit que ce que l'on fait avec beauté devrait aller de soi."¹⁸

Sans nul doute, Hofmannsthal, qui, à son époque déjà, pressentait les dangers de la technique, d'un monde industrialisé exclusivement préoccupé de profit et de rentabilité, tente ainsi de s'opposer radicalement à une logique matérialiste reposant sur des concepts de finalité, de productivité, et ignorant superbement les considérations esthétiques.

Il souligne, du reste, que l'attitude de Furlani ne résulte pas d'un laisser-aller, mais d'un effort sur lui-même, puisqu'il fait dire à son héros :

17 *Id.*

18 *Ibid.* p. 50.

"Il atteint, à force de nonchalance, à une beauté formelle - mais naturellement cette nonchalance lui demande deux fois plus d'effort qu'aux autres leur acharnement."¹⁹

Ainsi, le dramaturge montre qu'il n'est pas facile d'avoir l'air nonchalant, que cela nécessite une longue pratique, une grande domination de soi pour y parvenir. Stani déplore devant son oncle de n'avoir pas encore réussi à atteindre ce degré de perfection, mais se promet d'y arriver dans quelques années: "Oh, je t'étudie. Dans quelques années, j'y arriverai"²⁰. Effectivement, la difficulté consiste à être naturel dans une attitude qui n'est pas naturelle à l'homme, créature de désir, tendue perpétuellement vers un but, un avenir. Hechingen, grand admirateur de Hans Karl, et mari de son ancienne maîtresse, remarque:

"Tout dépend d'un je ne sais quoi, d'une grâce - j'aurais envie de dire que tout doit être un constant impromptu."²¹

Hans Karl correspond parfaitement à cette définition, puisque son neveu lui déclare:

"Tu as la qualité merveilleuse d'incarner sans effort ce que tu es: un grand monsieur! Sans effort! Voilà le point essentiel. L'homme de seconde catégorie fait sans cesse des efforts."²²

Cette phrase révèle toute la subtilité des conceptions de l'écrivain. Pour cet homme de pensée, cet intellectuel conscient de lui-même et probablement mal à l'aise en société, rien n'est simple et surtout pas de paraître ce que l'on est, en particulier lorsqu'on est parvenu à un haut degré de culture. Aussi laisse-t-il pressentir toute la difficulté qu'il y a à accomplir cet exploit. Improviser est un art qui paradoxalement ne s'acquiert pas dans l'improvisation. Pour atteindre à cet idéal d'aisance et de grâce dans la simplicité et la distinction, il a fallu accomplir sur soi des efforts considérables, au point de les dépasser et de les rendre naturels. De cette façon, la seconde personnalité acquise devient plus authentique que la personnalité initiale, et la culture n'est plus une façade, un masque mal ajusté, mais partie intégrante de l'être.

Neuhoff, le rival de Hans Karl, rapporte les propos d'Hélène sur le héros:

"C'est un homme chez qui la nature et la vérité sont tout, et l'intention n'est rien."²³

Effectivement, le grand seigneur ne s'abaisse pas à feindre ou à mentir. Il doit donc être tel qu'il paraît, et, par conséquent, s'être si bien imprégné de son idéal qu'il lui est devenu une seconde nature et émane de toute sa personne. Hans Karl force le respect et l'admiration de son entourage, sans le vouloir, ni même le savoir, parce qu'il a réussi par la noblesse et la

19 *Ibid.* p. 51.

20 *Id.*

21 *Ibid.* p. 26.

22 *Ibid.* p. 84.

23 *Ibid.* p. 31.

hauteur de sa pensée à faire de lui-même une œuvre d'art. Il s'agit là d'un idéal classique, tel que Winckelmann, grand admirateur de la Grèce, l'avait déjà chanté en Allemagne, au XVIII^e siècle, le résumant dans la formule célèbre de "noble simplicité et calme grandeur"²⁴. Hofmannstahl, très sensible également à la culture gréco-latine, retrouve à son tour ce concept, et cherche à le concrétiser avec des variantes au travers de son personnage principal, bien que celui-ci, tout en donnant une impression d'aisance, souffre de son irrésolution et de sa sensibilité exagérée.

En tout cas, ce portrait d'un esthète, volontiers spectateur et s'appliquant à ne nourrir aucune intention, semble exclure l'hypothèse du mariage. Si Hans Karl avait l'intention de se marier, il serait infidèle à son idéal du non-engagement. De plus, le mariage lui-même repose sur une finalité: fonder un foyer, avoir des enfants, se perpétuer. Il implique beaucoup d'abnégation, et ne s'accommode pas du tout de la belle indifférence affichée par l'esthète qui est tout à tous, sans jamais se donner à personne. Le dramaturge semble donc vouloir démontrer, tout au long de sa pièce, l'incapacité de son héros à opter pour cette voie. Il souligne non seulement son indécision, mais encore son égoïsme.

L'égoïsme.

Certes, si l'on se réfère à Furlani, l'esthète est plein de bonne volonté à l'égard de ses semblables. Il entre dans leur vue, se met à leur service, mais, il s'agit d'une serviabilité superficielle, qui, dans son optique, a plus d'importance par rapport à lui-même que par rapport aux autres. Elle signifie surtout qu'il est capable de se détacher de ses intérêts, mais non pas tellement qu'il s'investit dans un idéal altruiste. D'ailleurs, l'intervention du clown se révèle inefficace et même préjudiciable, comme le constate Hans Karl:

"... il est celui qui voudrait comprendre et aider tout le monde, et sème ainsi partout la plus grande confusion... et, ce faisant, il conserve une élégance, une discrétion, on remarque qu'il se respecte lui-même ainsi que tout ce qui est au monde..."²⁵

Là encore, le dramaturge introduit une distinction entre le comportement, admirable, plein d'"élégance et de discrétion", et son résultat concret catastrophique, la "confusion", comme pour souligner la primauté de l'un sur l'autre, et pour laisser entendre que le clown est indifférent à la finalité de ses actes et au bien des gens qu'il est censé aider. Seules lui importent la beauté du geste, la façon dont il l'accomplit, et, par conséquent, sa propre personne, mais non pas les intérêts d'autrui.

Or, Hans Karl ne procède pas autrement que le clown. Lui aussi fait preuve de serviabilité. Il s'entremet dans deux affaires. D'abord, il cherche à rapprocher Antoinette Hechingen de son mari, puis à arranger un mariage entre Stani et Hélène. Or, dans les deux cas, il échoue, et ne parvient qu'à créer des malentendus et des quiproquos. Stani, qui attend en vain le résultat de ses transactions, se plaint en ces termes à sa mère:

²⁴ *Ibid.* p. 32.

²⁵ J.-J. Winckelmann: *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Aubier, éd. Montaigne, 1954, p. 150.

"Maman, c'est une soirée où l'on ne parvient absolument pas à sortir des confusions... Je suis capable de supporter beaucoup de choses, mais une situation fausse, voilà une chose qui m'est particulièrement odieuse, qui me tape vraiment sur les nerfs."²⁶

Hans Karl, après l'échec de ses négociations, n'étant pas parvenu à convaincre Antoinette de se rapprocher de son mari, ni Hélène d'épouser Stani, n'a pas eu le courage de rendre compte de sa mission, et a préféré s'esquiver, laissant tout le monde dans la plus grande incertitude. En fait, il a même obtenu le résultat inverse de ce dont on l'avait chargé, car, en faisant une déclaration voilée à Hélène, loin de la gagner à la cause de son neveu, il l'a gagnée à la sienne propre. Il en découle que l'esthète est inapte à la vie pratique, et y accumule les maladresses. Il se situe aux antipodes de l'homme d'affaires, de l'organisateur ou du politicien. Il aime laisser les choses suivre leur cours sans intervenir.

Il est, en effet, trop égoïste et trop indifférent pour prendre vraiment à cœur les projets d'autrui, et même pour nourrir quelque projet que ce soit, d'autant plus que cela va à l'encontre de son aversion pour tout acte intentionnel, et qu'il a, au fond de lui-même, la conviction intime de l'inanité de cette agitation. Cet égoïsme, Stani le met en relief dans la réflexion suivante:

"Un homme élégant a de la bonhomie, mais ce n'est pas un brave homme. Je te demande pardon, oncle Kari est un grand monsieur, et pour cette raison également un grand égoïste, naturellement."²⁷

Aux yeux de Stani, l'égoïsme constitue une qualité, car il va de pair avec l'individualisme, il permet précisément à l'esthète de rester au-dessus de la mêlée, de ne pas se livrer à ses passions, de prouver son indépendance et sa supériorité par rapport aux petits calculs de ses congénères. En outre, l'égoïsme est nécessaire à qui veut rester spectateur. Hans Karl en a d'autant plus besoin qu'il est psychiquement fragile et hypersensitif. La plus légère émotion lui met les larmes aux yeux, comme le démontre son entretien avec Hélène. En outre, son sens esthétique très développé l'amène à souffrir en société de la moindre fausse note, de la moindre faute de goût. Il déclare à ce sujet:

"Devant une stupidité, les larmes peuvent me venir aux yeux - ou je deviens rouge de gêne devant un tout petit détail, une nuance que personne ne remarque..."²⁸

On peut donc penser que cet homme ultra sensible, qui pleure, qui rougit, a besoin de se retirer dans sa carapace d'égoïsme pour trouver calme et sérénité. Il est trop délicat, trop instable lui-même pour pouvoir se donner à autrui. Il a besoin de solitude. C'est pourquoi, les soirées mondaines constituent pour lui une telle épreuve. Il s'y trouve confronté à un environnement étranger, donc, par définition, agressif²⁹.

26 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit., p. 50.

27 *Ibid.* p. 93.

28 *Ibid.* p. 30.

29 *Ibid.* p. 11.

De la même façon, dans la perspective du mariage ou d'une liaison durable, cet égoïsme forme un obstacle difficilement surmontable. Antoinette reproche, à plusieurs reprises, ce défaut à son amant:

"Car vous appartenez à un genre d'homme avec votre neveu Stani...
Monstrueusement égocentrique et d'un manque de tendresse illimité."³⁰

Plus loin, elle lui reproche son cynisme et lui déclare:

"Tu es un être cynique, un égoïste, tu es un diable..."³¹

On pourrait penser qu'il s'agit là des récriminations injustes d'une amante bafouée, si Hans Karl ne reprenait, par la suite, cet argument pour détourner Hélène d'un mariage avec lui, en affirmant:

"Je suis un immense égoïste."³²

Il est vrai qu'Hélène le contredit, en attribuant son inconstance à un manque de savoir-faire chez ses maîtresses, mais elle est à la fois juge et partie, puisqu'elle désire l'épouser. Son point de vue est peut-être entaché d'une certaine subjectivité. Il semble donc que l'égoïsme du héros est le revers de sa supériorité. Hans Karl est à la fois trop encombré de ses propres problèmes pour avoir vraiment envie de se charger de ceux des autres, et trop différent de ses semblables pour se sentir solidaire d'eux. De toute évidence, un tel trait de caractère est peu propice, malgré les affirmations d'Hélène qui plaide pour sa propre cause, à un engagement matrimonial impliquant le don de soi, d'autant plus que le héros est dépeint comme un séducteur volage.

Le séducteur.

Certes, Hans Karl affirme à Antoinette:

"Je ne suis pas un séducteur, Toinette, ni un coureur de cotillons."³³

Cependant, l'auteur souligne qu'il plaît beaucoup aux femmes. On apprend qu'à la soirée Altenwyl où il se rend, il est "assiégé par les femmes et les jeunes filles"³⁴, et Antoinette lui fait grief d'être un charmeur:

30 Cf. Benno Rech: *Hofmannsthal's Komödie...*, op. cit., qui déclare à propos des relations de Hans Karl avec les différents protagonistes, p. 146: "Et, parce que, à part Hélène, personne ne sait le prendre, ils lui sont importuns, il cherche sans cesse à fuir leur cercle, et pourtant il est incapable de s'isoler, précisément parce qu'il est aussi "Furlani", "celui qui voudrait comprendre et aider tout le monde."

31 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit., p. 63.

32 Ibid. p. 67.

33 Ibid. p. 99.

34 Ibid. p. 65.

"O mon Dieu" pourquoi un seul et même homme doit-il être si charmant et en même temps si monstrueusement vaniteux, égocentrique et insensible?"³⁵

Et Neuhoff, son rival auprès d'Hélène, interroge celle-ci: "Avec quoi Kari Buhl exerce-t-il cette fascination sur vous? Sans mérite, sans effort, sans volonté et même sans dignité."³⁶ Il semble donc que le pouvoir de séduction soit involontaire chez Hans Karl et constitue le corollaire de son esthétisme. Il est normal que l'esthète, soucieux de beauté, de grâce et d'élégance, plaise, mais, en même temps, cette façon d'être, qui lui attire les faveurs féminines, l'empêche de s'attacher à qui que ce soit, car, s'il s'attachait, il ne serait plus léger et charmeur, mais deviendrait sérieux et passionné, et peut-être captiverait moins.

Neuhoff a une formule frappante pour définir le comportement amoureux du héros. Il prétend qu'il "se donne et se garde à moitié"³⁷. Certes, Neuhoff le jalouse et pourrait n'être pas très impartial. Mais même Hélène qui l'aime constate qu'il "n'appartient qu'à lui-même", que "personne ne le connaît"³⁸ et qu'il ne faut pas vouloir le "fixer". Elle lui dit:

"Qui aurait l'idée de vouloir vous fixer, serait déjà perdu à vos yeux."³⁹

Elle aussi reconnaît son caractère volage:

"Vous consommez à votre façon les pauvres femmes, mais vous ne les aimez pas beaucoup."⁴⁰

Et, plus loin:

"Oui, vous pouvez - comment dit-on cela, - être séduit et séduire. Vous les avez toutes vraiment aimées et toutes laissées à nouveau en plan. Les pauvres femmes!..."⁴¹

L'inconstance semble donc être constitutive de l'esthétisme. En amour, Hans Karl est, comme dans les autres domaines, très fluctuant. Il a le comportement du spectateur, du passant, qui jamais ne s'attarde. Du reste, tempérament complexe, il déplore d'être ainsi:

"Ne pas savoir à trente neuf ans où l'on en est avec soi-même, c'est pourtant une honte."⁴²

Cette déclaration révèle l'autre face de son caractère, ce déchirement intérieur, cette fragilité que son élégance, son flegme apparent d'esthète pourraient masquer. En fait, il

35 *Ibid.* p. 56.

36 *Ibid.* p. 65.

37 *Ibid.* p. 71.

38 *Ibid.* p. 72.

39 *Id.*

40 *Ibid.* p. 74.

41 *Id.*

42 *Ibid.* p. 99.

semble que l'esthétisme soit précisément une réaction contre un excès de sensibilité, un moyen de s'en prémunir et de trouver une compensation par la fuite dans le détachement. Ainsi, il n'est pas du tout la marque d'un esprit superficiel et auto-satisfait, mais plutôt celle d'un esprit tourmenté, en proie au scepticisme et même au pessimisme, mais désireux de les surmonter par le culte de la beauté. Cependant, ce scepticisme affleure à tout moment dans la comédie et dans les propos de Hans Karl.

Le scepticisme.

Si Hans Karl est tellement inconstant, c'est également parce qu'il a la conscience aiguë du caractère éphémère de toute chose, et de la vanité qu'il y a à vouloir fonder une union stable dans une vie qui ne cesse de s'écouler et de se transformer. A Antoinette, qui voudrait renouer leur ancienne liaison, il rappelle sans ménagement que rien ne dure:

"Rien n'est mauvais. L'instant n'est pas mauvais, seulement il n'est pas permis de vouloir le retenir, de se cramponner à ce qui ne se laisse pas retenir."⁴³

C'est sur ce constat impitoyable que Hans Karl fonde sa versatilité et son absence de morale. Il répond, en effet, qu'il n'a pas de conscience à la jeune femme qui lui reproche de considérer "tout possible et tout permis"⁴⁴. Il semble donc évident que l'esthétisme repose sur une vision tragique du monde, et que son amoralisme, la légèreté, l'élégance prônées par lui constituent autant de garde-fous contre un désespoir existentiel menaçant. Devant l'absurdité de la vie, de cette fuite inexorable du temps, l'esthète prend le parti de rester insouciant, voire d'en sourire.

Hofmannstahl semble penser que c'est la seule réponse possible au tragique, lorsqu'il justifie en ces termes qu'on écrive des comédies après une guerre:

"L'élément de la comédie est l'ironie et effectivement rien n'est plus approprié qu'une guerre dont l'issue est malheureuse pour nous faire apercevoir distinctement l'ironie qui règne sur toutes les choses de cette terre."⁴⁵

De toute évidence, il considère que la souffrance et le malheur ont pour effet de dessiller le regard humain, de lui faire découvrir le contraste entre l'être et le paraître, et donc la relativité de tout événement, son côté comique à force d'inanité et de tragique, comme il le dit explicitement quelques lignes plus loin:

43 *Id.*

44 *Ibid.* p. 64.

45 *Id.*

"Lorsque quelqu'un a bu jusqu'à la lie la coupe de l'amertume d'une affaire, ses yeux se dessillent, il obtient la clarté d'esprit et découvre l'envers des choses, presque comme un trépassé."⁴⁶

Précisément Hans Karl, qui a connu la guerre et a failli y mourir, est passé par cette expérience du désespoir absolu. Son esthétisme n'est pas issu de l'ignorance ou d'une méconnaissance de la vie. Au contraire, Hofmannstahl le conçoit plutôt comme l'ultime étape dans le développement psychologique d'un homme qui, parvenu aux limites du supportable, découvre par-delà ces limites, l'insignifiance des événements vécus et un comique libérateur.

C'est également pour cette raison que Hans Karl apprécie tant le clown Furlani, figure comique par excellence. Lui aussi choisit de se comporter un peu en clown, de considérer la vie comme une bouffonnerie, après avoir peut-être eu la tentation de céder à l'effroi. Effectivement, le dramaturge laisse pressentir son désarroi sous-jacent, en lui prêtant certaines réflexions désabusées:

"Tout ce qui arrive, c'est le hasard qui le provoque. On ne peut imaginer combien nous sommes tous accidentels, et comme le hasard nous pousse l'un vers l'autre, puis nous arrache l'un à l'autre..."

Il y a là dedans une telle abomination que l'homme a dû trouver quelque chose pour s'arracher lui-même à ce marécage en se saisissant par les cheveux. Et ainsi, il a trouvé une institution qui transforme l'accidentel et l'impur en quelque chose de nécessaire, de durable et de définitif: le mariage."⁴⁷

Cette déclaration, qui est censée justifier le mariage, le présente également comme une invention humaine, donc une création plus ou moins arbitraire, à la limite, une sorte de "planche de salut" imaginée par les hommes pour échapper à leur angoisse existentielle, et contourner les dures lois de la vie. N'en vient-elle pas, par là même, à le dénoncer comme une illusion, un artifice destiné à faire oublier aux individus leur condition réelle d'êtres éphémères et sans importance? Ici se révèle l'ambiguïté de l'écrivain qui, tout en paraissant trouver un sens à la vie, n'en laisse pas moins percevoir un pessimisme aux frontières du nihilisme.

En tout cas, il est évident que son héros est menacé par une telle tentation. C'est bien un sentiment d'inanité qui le conduit non seulement à refuser l'engagement amoureux, ou l'acte intentionnel, mais même à se méfier des mots qui constituent la première étape de l'engagement. Il abomine les soirées parce qu'on y parle trop, et déclare: "Le discours repose sur une indécente surestimation de soi", déclaration que prolonge la réplique d'Hélène:

46 Hugo von Hofmannstahl: *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. de l'allemand par Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Gallimard, 1980, *Trois petites réflexions* (1921) - *L'ironie des choses*, p. 315.

47 *Ibid.* p. 318.

"Si tous les hommes savaient combien ils ont peu d'importance, aucun n'ouvrirait la bouche."⁴⁸

On s'aperçoit que l'irrésolution de Hans Karl découle bien d'une expérience philosophique, d'une sorte de désenchantement radical, de la conscience de l'insignifiance des hommes et de la vanité de leurs efforts pour affirmer, malgré tout, leur importance, vanité qui ne se manifeste nulle part mieux que dans leurs propos. Le héros se défie du langage non seulement parce qu'il permet de se vanter, ou de mentir sciemment, mais aussi parce que, en soi, il recèle des pièges auxquels même l'homme de bonne volonté se laisse prendre. Aussi se décrit-il comme un homme "pénétré" de la conviction "qu'il est impossible d'ouvrir la bouche, sans générer les confusions les plus funestes"⁴⁹. Ces confusions proviennent d'un double écueil. D'une part, les mots trahissent toujours plus ou moins la pensée de celui qui les prononce, et d'autre part, à cela s'ajoute une seconde source d'erreur dans la mesure où celui qui les entend peut mal les interpréter. A propos de la manière de s'exprimer de son oncle, Stani remarque:

"Pardon, oncle Kari, chez toi il ne faut rien prendre au pied de la lettre. Si on le fait, on appartient à la catégorie des gens sans flair."⁵⁰

Hans Karl, homme subtil et cultivé, court donc plus qu'un autre le risque d'être mal compris, et seul un auditeur averti est à même de pénétrer le sens de ses déclarations.

Ainsi, Hofmannsthal présente-t-il la communication comme un exercice extrêmement périlleux, un exercice de haute voltige, qui a de fortes chances de s'achever par une chute, un échec. A l'arrière-plan se profile l'idée que l'homme est trop limité, trop faible pour prévoir les conséquences de ses paroles, et qu'il est condamné, où qu'il se trouve, à une grande solitude intérieure. Le dramaturge va même plus loin dans son interrogation sur le langage, comme le révèle sa célèbre *Lettre de Lord Chandos*. Il y avoue un étrange dégoût devant les mots. Il écrit entre autre:

"...les termes abstraits, dont la langue pourtant doit se servir de façon naturelle pour prononcer n'importe quel verdict, se décomposaient dans ma bouche tels des champignons moisis."⁵¹

Cette métaphore des "champignons moisis" renvoie à un sentiment très fort, presque physique de répugnance et d'écœurement. Ce rejet du mot semble procéder d'un excès d'intelligence et de cérébralité qui rend l'individu douloureusement conscient du caractère approximatif et arbitraire du langage. Hofmannsthal évoque là le drame typique de l'intellectuel que son habitude de la réflexion amène à tout remettre en question, même le langage, et cela, d'autant plus qu'il possède une pensée élaborée, complexe et donc difficilement traduisible sur un plan formel.

48 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit., p. 64.

49 Ibid. p. 73.

50 Ibid. p. 106.

51 Ibid. p. 30.

C'est pourquoi Hans Karl préfère adopter une attitude de spectateur devant ce qu'il considère comme une comédie absurde et chaotique, autrement dit, devant les conversations mondaines, et se réfugier dans un silence prudent. Même à celle qui, seule parmi tous les protagonistes, le comprend vraiment, même à Hélène, il a l'impression de ne pas parvenir à communiquer ses idées dans toute leur originalité et leur spécificité, et en arrive à la conclusion suivante:

"Vous ne pouvez naturellement pas me comprendre, je me comprends moi-même beaucoup plus mal lorsque je parle que lorsque je reste silencieux."⁵²

Hofmannsthal porte là une accusation sévère contre le langage. Loin de croire, comme il est communément admis, que le langage permet de clarifier la pensée, il adopte la position inverse, et semble estimer que le langage obscurcit la pensée.

Dans ces conditions, doutant de tout, persuadé de l'existence d'une incommunicabilité foncière entre les êtres, ne trouvant pas vraiment de sens à la vie, rejetant les normes morales traditionnelles ainsi que les mondanités, son personnage principal semble parfaitement inapte au mariage. Son refuge, il le trouve uniquement dans cette attitude de spectateur amusé qui apprécie l'élégance d'un comportement, mais jamais ne se donne à aucune cause. Or, Hofmannsthal parvient pourtant à imaginer un mariage entre ce héros si capricieux, si ombrageux, si imprévisible et si sceptique et la jeune Hélène. A-t-il voulu ainsi sacrifier à la convention du "*happy end*", indispensable dans une comédie? En tout cas, le spectateur reste perplexe et s'interroge devant cette conversion inattendue d'un héros esthète à l'hymen et aux satisfactions petites-bourgeoises qu'il procure. Il a le sentiment d'une réconciliation contre-nature et arbitraire.

UNE RECONCILIATION FORCÉE ENTRE ESTHÉTISME ET MARIAGE.

En fait, il semble que Hofmannsthal veuille, par la défense du mariage, éviter précisément ce piège du nihilisme constitutif de l'esthétisme. Il veut éviter le naufrage dans l'absurde et sauver, après coup, certaines valeurs qui rendent la vie supportable à l'homme et préservent l'organisation sociale. Mais croit-il vraiment en sa démonstration? En tout cas, le mariage final de Hans ressemble plus à une fuite qu'à une démarche entreprise en toute connaissance de cause. Le héros semble y être acculé par le déroulement imprévisible des événements, et s'y laisser tomber comme dans une trappe qu'il n'aurait pas vu s'ouvrir sous ses pieds, parce qu'il ne peut faire autrement. Assurément, il se livre, au cours de la pièce, à certaines tirades en faveur du mariage, qui, cependant, paraissent assez mal s'intégrer dans son personnage, et revêtent pour cette raison un aspect un peu artificiel.

Un plaidoyer artificiel en faveur du mariage.

Certes, Hofmannsthal cherche à trouver, malgré tout, un sens à la vie et à sauvegarder la valeur du mariage. Aussi oppose-t-il à la notion de hasard celle de nécessité.

52 Hugo von Hofmannstahl: *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, traduit de l'allemand par Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, op. cit., p. 79.

Bien que, à ses yeux, le hasard soit partout à l'œuvre, de temps en temps se manifeste une "nécessité" qui pousse l'homme à l'accomplissement de certains actes. Il s'exprime en ces termes à ce sujet:

"... mais au milieu de ce (hasard) qui nous jette ici ou là, de cette hébétude et de cette angoisse mortelle, nous sentons et nous savons aussi qu'il y a également une nécessité. Celle-ci nous choisit par moments, elle passe très doucement, tout près du cœur, et cependant, elle est aussi tranchante qu'une épée."⁵³

Ce concept de nécessité est assez subtil et complexe. Il semble que Hofmannsthal reprenne là plus ou moins le concept religieux de prédestination et de Providence, mais en le laïcisant, car, au lieu de faire de cette nécessité, une entité extérieure à l'individu, comme la Providence, il la situe au fond de l'être.

Le critique Wolfram Mauser relie cette idée à un certain culte de la vie, considérée par l'écrivain comme un élan puissant et sacré. Il écrit:

"Là où la vie s'exprime, c'est une garantie de pureté, d'authenticité, de vérité [...] Le principe directeur derrière l'idée de nécessité, c'est la "vie" dans ce sens là. C'est une instance qui prend les décisions pour les hommes, et, le cas échéant, les a prises de tout temps. En elle se manifeste l'autorité du vivant..."⁵⁴

Et, plus loin, il déclare:

"Le fondement de l'approche du monde chez Hofmannsthal, c'est la conviction que la "vie" est l'ultime instance de l'existence, l'instance la plus élémentaire, celle qu'on ne peut pas, plus longtemps, contourner."⁵⁵

La vie serait donc une impulsion irrépressible, jaillissant du plus profond de l'être, et qui, dans les moments décisifs, s'impose à l'homme et le force à aller dans son sens, malgré les apports de la civilisation qui cherche à étouffer en lui la nature. Ainsi, Hofmannsthal allie dans sa philosophie les contraires. Tout en se faisant l'apôtre, au travers de l'esthétisme, d'un haut degré de culture, il défend parallèlement une sorte de vitalisme, du moins si l'on en croit Wolfram Mauser. Quoi qu'il en soit, cette "nécessité" semble s'apparenter à une sorte de voix intérieure qui donne à tout individu, le moment venu, le sentiment de devoir prendre certaines décisions.

Or, le dramaturge range le mariage au nombre de ces décisions:

"Et c'est la même nécessité qui existe aussi entre hommes et femmes - là où elle existe, il y a une obligation d'aller l'un vers l'autre, de se pardonner, de se

53 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit., p. 75.

54 Ibid. p. 66.

55 Wolfram Mauser: *Hugo von Hofmannsthal Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozialologische Interpretation*, München, 1977, p. 143.

réconcilier, de rester l'un avec l'autre. Et alors il peut y avoir des enfants, et alors il y a un mariage, quelque chose de sacré, et cela malgré tout."⁵⁶

Hofmannsthal semble donc estimer qu'il existe une sorte de spiritualité au sein de la nécessité, que la vie peut prendre, dans sa puissance, une densité spirituelle, puisqu'il s'efforce de donner un caractère sacré au mariage, et de défendre la thèse selon laquelle il existe des êtres faits l'un pour l'autre, faits pour se rencontrer et s'unir la vie durant. Dans la pièce, pour matérialiser l'appel intérieur qui pousse l'un vers l'autre les deux principaux protagonistes, il prête à son héros une vision⁵⁷ que ce dernier aurait eue pendant la guerre alors qu'enfermé, il croyait sa dernière heure arrivée, et qu'il décrit en ces termes:

"Cela n'a été qu'un instant, et a bien pu durer trente secondes, mais, intérieurement, cela a une autre dimension. Pour moi, c'est toute une tranche de vie que j'ai vécue, et pendant cette période de ma vie, vous étiez ma femme [...] Non pas ma future femme. C'est le plus étrange. Ma femme tout simplement. Comme un fait accompli..."⁵⁸

Hofmannsthal confère là une dimension mystique à son personnage. Il lui fait subir une sorte de conversion, puisqu'il découvre, à un moment où la proximité de la mort lui rend le regard plus lucide⁵⁹, la dignité du mariage, fait alors amende honorable, regrettant de ne pas avoir reconnu "quand il en était encore temps, où pouvait se situer la seule chose importante dans la vie"⁶⁰

Seulement, le plus frappant, c'est qu'une fois revenu à la vie civile, il ne semble guère vouloir s'appliquer à lui-même ce qu'il a découvert, mais uniquement aux autres, surtout quand cela l'arrange. Ainsi, il tient à Antoinette, l'ancienne maîtresse dont il veut se débarrasser, un discours presque lyrique à la gloire du mariage:

"[...] deux êtres qui confondent leurs vies, et deviennent comme une seule et même personne. J'ai pu en pensée du moins - me représenter - ce qu'il faut pour cela, comme c'est sacré, et merveilleux."⁶¹

Plus loin, il lui rappelle que le mariage s'appuie sur la durée, et que c'est seulement par la durée qu'un homme peut prouver son amour à une femme:

56 Ibid. p. 164.

57 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit., p. 66.

58 Selon Benno Reich: *Hofmannsthals Komödie...*, op. cit., Hofmannsthal attacherait beaucoup d'importance aux visions et aux rêves. Il rapporte une de ses déclarations p. 119: "Quelques uns comprennent la vie grâce à l'amour, d'autres grâce à la réflexion. Moi peut-être grâce au rêve."

59 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit. p. 77.

60 Cf. Wilhelm Emrich: *Hofmannsthals Lustspiel 'Der Schwierige'*, dans Sibylle Bauer: *Hugo von Hofmannsthal* Darmstadt, 1968, (p. 435-447), qui déclare à propos de cette scène, p. 443: "Face à la mort, devant laquelle s'abolissent tous les buts, objectifs et engagements de l'homme, il prend conscience de ce 'qu'est un homme'"

61 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit. p. 77.

"Un homme ne peut prouver que d'une seule manière qu'il a de l'amour pour une femme, que d'une seule manière au monde, par la durée, par la constance, seulement par cela: c'est la preuve, l'unique preuve."⁶²

Il y a de la part de Hans Karl une certaine cruauté à faire de telles déclarations à Antoinette, puisqu'il n'est personnellement aucunement prêt à lui donner une telle preuve de son amour, et la renvoie pour cela à son mari. Il affiche assurément des intentions vertueuses et louables, mais on peut se demander si, au fond, tout son propos ne tend pas très prosaïquement à le libérer d'une liaison encombrante, et ne recèle donc pas une certaine hypocrisie.

Hofmannsthal n'accrédite pas vraiment cette hypothèse, mais il ne l'interdit pas non plus, car il laisse pressentir qu'il pourrait exister chez son héros un fossé entre le conscient et l'inconscient. Il prête, en effet, à Antoinette, des griefs qui iraient dans ce sens. Cette dernière reproche sa duplicité à son amant. Elle le suspecte de vouloir la garder tout en se débarrassant d'elle, et donc de chercher à la réconcilier avec son mari, pour qu'elle ne prenne pas un autre amant, et puisse être récupérée par lui selon son bon plaisir. Elle lui déclare:

"Tu veux en même temps te débarrasser de moi et m'avoir en ton pouvoir, et pour cela Ado est l'homme qu'il te faut."⁶³

Son mari s'appelle, en effet, Adolphe. Elle suspecte donc Hans Karl de nourrir des calculs plutôt machiavéliques et se fait de lui l'image d'un cynique. Peut-être le noircit-elle, mais peut-être aussi soulève-t-elle un coin du voile sur certains recoins de son âme de séducteur.

A l'image de son héros, le dramaturge semble présenter une dualité déroutante. Indéniablement, il s'attache par toutes ces déclarations poétiques à réévaluer, à sacrifier le mariage, alors que, d'un autre côté, l'esthétisme conduit plutôt à sa négation. En outre, il met ce plaidoyer dans la bouche d'un héros, par ailleurs si louvoyant, si instable, si peureux devant tout engagement, que le spectateur a du mal à y croire, et à ne pas subodorer des arrière-pensées intéressées. En fait, il paraît victime d'un déchirement intime et ne parvient guère à rendre crédible cette rencontre de l'esthétisme et du mariage. D'abord, la personnalité de son héros s'y prête mal. En outre, il montre que celui-ci n'arrive pas à convaincre Antoinette de sa sincérité, ni, à plus forte raison, de la justesse de ses idées.

D'autre part, cette notion de "nécessité" reste assez imprécise. On peut se demander si elle ne relève pas de la subjectivité, et n'appartient pas au domaine de l'illusion, et si la vision de Hans Karl n'est pas pure hallucination. Du reste, celui-ci, qui cherche, par la suite, à affaiblir l'effet de ses affirmations sur Hélène, évoque cette hypothèse: "Des imaginations purement personnelles, des hallucinations pour ainsi dire..."⁶⁴. Non seulement, il dévalue ainsi cet événement, qu'il présentait auparavant comme une sorte de révélation, mais encore il manifeste son désir de ne pas se conformer au message de cette révélation en épousant Hélène. Il donne, de cette manière, à entendre qu'il ne ressent guère dans sa propre vie le poids de la "nécessité", ou que, du moins, il n'est pas disposé à se laisser influencer par elle.

62 *Ibid.* p. 78.

63 *Ibid.* p. 65.

64 *Ibid.* p. 67.

Certes, Hofmannstahl introduit un revirement inattendu au troisième acte, au cours de cette dernière conversation qu'a Hans Karl avec Hélène. Le héros, saisi de scrupules, revient, dans l'intention d'ôter tout espoir de mariage à Hélène, à la soirée des Altenwyl, après l'avoir quittée. Or, paradoxalement, pendant cet entretien, se décide son mariage. Seulement, ce n'est pas lui qui décide, mais Hélène, et il semble être entraîné à cet engagement malgré lui. Faut-il y voir la force de la "nécessité" qui le contraint à accomplir ce dont il ne veut pas entendre parler, ou plutôt une preuve de la faiblesse de son caractère? Voilà en quoi consiste toute la problématique de la pièce. A cet égard, Hofmannsthal entretient une savante ambiguïté. En tout cas, il est certain que Hans Karl n'apparaît pas comme un homme libre, se décidant en toute connaissance de cause, mais plutôt comme le jouet des circonstances et de la volonté d'autrui.

Une décision imposée.

En fait, sa décision d'épouser Hélène semble être, d'une part, le fruit de son irrésolution et, d'autre part, celui de la détermination de la jeune fille. Il est frappant qu'il tente, au début de l'entretien, de dévaloriser ses confidences précédentes, de revenir sur son demi-aveu, et, par conséquent, de se dégager complètement. Il prétend vouloir redonner à Hélène sa "totale liberté", puis il se reprend et parle d'"innocence"⁶⁵. En fait, n'est-ce pas plutôt sa propre liberté qu'il s'efforce ainsi de reconquérir? Or, à partir de là, on a l'impression qu'il est entraîné, malgré lui, par la force et la perfidie des mots qu'il dénonce ailleurs, par la volonté d'une femme éprise, vers une décision qu'il n'a pas choisie.

Assurément, de multiples interprétations sont possibles, et Hofmannsthal prend soin de les rendre toutes envisageables. Effectivement, il suggère la présence, chez son personnage, d'un inconscient qui divergerait considérablement du conscient. Le critique Benno Reich déclare au sujet de l'attitude du héros devant le mariage:

"Il dit constamment oui et non en même temps. Le oui est la voix de son être intime, mais le non a pour le moment - de façon étrange - plus de force sur lui."⁶⁶

Cependant, si Hans Karl a tant de mal à prononcer ce "oui", c'est peut-être parce qu'il voudrait dire "oui" à l'amour, et "non" au mariage. Qu'il éprouve de l'inclination pour Hélène, cela semble évident, comme il est évident qu'il se refuse à l'admettre. Sa nervosité, lorsque sa soeur Crescence lui annonce l'union probable de la jeune fille avec Neuhoff, en témoigne: il ouvre et ferme des tiroirs avec précipitation, mais reste indifférent en paroles. De même, il est symptomatique qu'à ce moment-là précisément il annonce son envie d'aller à la soirée des Altenwyl, comme s'il éprouvait une obscure jalousie. Le dramaturge laisse pressentir un monde de sentiments inexprimés, sous-jacents, et montre que son héros, malgré son intelligence, n'est pas toujours lucide envers lui-même, ni à la hauteur de son idéal. Bien qu'il en soit imprégné, parfois frémit en lui l'homme d'instincts et de désirs.

Cet hiatus entre sentiments affichés et sentiments réels se manifeste également lors du dialogue entre Hans Karl et Antoinette. Cette dernière croit discerner derrière le

⁶⁵ *Ibid.* p. 96.

⁶⁶ *Ibid.* p. 97.

plaidoyer de son interlocuteur en faveur de la valeur sacrée du mariage des motivations personnelles. Elle lui déclare:

"Tout ce que tu dis ne signifie rien d'autre sinon que tu veux te marier et que, par conséquent, tu veux épouser Hélène."⁶⁷

Hofmannsthal, qui est persuadé que les conversations et les rapports entre les hommes reposent sur de perpétuels malentendus, se garde de dire si Antoinette a raison. Probablement est-elle guidée par sa jalousie et son aigreur de femme dédaignée. Mais il cherche, sans aucun doute, à laisser deviner que les mobiles de son héros ne sont pas clairs. Toutefois, veut-il indiquer qu'il désire obscurément se marier? Ce n'est pas sûr, car on peut penser que, si Hans Karl tente de refouler son amour pour Hélène, c'est justement parce qu'il répugne à contracter de tels liens. Or, il ne peut aimer Hélène, jeune fille de bonne famille, que dans le mariage.

C'est pourquoi, au cours de la conversation qui doit aboutir à leurs fiançailles, il se révèle si hésitant et timoré. Hélène a pourtant l'habileté de faire allusion à son moi inconscient, qu'elle appelle "une volonté profonde". Selon elle, cette volonté l'aurait ramené vers elle:

"Ta volonté, ton moi; comprends moi. Elle t'a retourné, lorsque tu as été seul, et t'a ramené à moi."⁶⁸

Hélène se comporte en bonne avocate. Elle amène cet irrésolu à douter encore davantage de lui-même et de ses vrais désirs, et lui tient un discours convaincant et argumenté. Cependant, d'abord il tente de lui résister, et mentionne, pour la décourager, son "caractère impossible"⁶⁹. C'est alors qu'elle avance un second argument, en rejetant la faute sur ses précédentes conquêtes. Elle affirme à leur sujet:

"Les pauvres femmes! Elles n'ont pas eu la force suffisante pour vous deux... Il en aurait fallu une qui ait la force de vous contraindre à désirer obtenir de plus en plus d'elle-même. Auprès d'elle, vous seriez resté."⁷⁰

En somme, elle se présente un peu comme l'exception, la femme rare, celle qui saura exalter son amour et ne jamais le lasser. Pour parvenir à ce résultat, elle possède une qualité qui faisait défaut à celles qui l'ont précédée: la force, car tel est bien le mot-clé de sa déclaration. Hofmannsthal semble ainsi indiquer que son héros, homme faible, a surtout besoin d'une femme énergique et ferme qui sache mettre de l'ordre dans sa vie et le contraindre à n'aimer qu'elle seule. Une telle conclusion est un peu décevante dans la mesure où, si l'on se place sur un plan concret, on est tenté de l'interpréter comme une justification des rapports de force au sein du couple. Dans cette optique, Hans Karl apparaît

67 Benno Rech: *Hofmannsthals Komödie...*, op. cit., p. 115.

68 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, op. cit., p. 66.

69 *Ibid.* p. 98.

70 *Ibid.* p. 99.

comme le grand perdant, comme un être influençable, manquant de personnalité et cédant à la pression d'une volonté étrangère.

Certes, l'écrivain s'efforce d'atténuer cette impression si défavorable à son héros, en montrant que ce dernier est séduit par le discours d'Hélène, y adhère, puisqu'il s'exclame: "comme tu me connais!"⁷¹. Cependant, force est de constater que la conviction de Hans Karl ne va pas jusqu'à demander réellement en mariage la jeune fille, et que celle-ci garde jusqu'à la fin de leur entretien l'initiative. C'est encore elle qui, comme il reste évasif, évoque finalement les nécessités matérielles et lui prescrit la conduite à tenir. Elle clôt leur conversation en ces termes:

"Maintenant va t'en, pour que personne ne te voie. Et reviens demain, tôt dans l'après-midi. Cela ne regarde pas les gens, mais mon père doit être très tôt mis au courant..."⁷²

On comprend qu'Hélène pense surtout à officialiser leur rapprochement, peut-être pour empêcher ce fiancé si fluctuant de se dédire. Elle se hâte donc d'arriver à des conclusions pratiques, comme pour l'empêcher de trop réfléchir, et conserve, par conséquent, dans toute la scène, une position dominante, tant que Hans Karl fait un peu figure de soupirant pris au piège. Même si Hofmannsthal cherche à corriger cette image, on a la sensation que son sujet lui échappe et l'entraîne ailleurs qu'il n'aurait voulu. Visant à justifier le mariage, il en vient dans les faits à le présenter un peu comme un traquenard pour son héros. Cette interprétation triviale est tentante, et on est enclin à penser que Hans Karl se marie, d'une part, en raison d'une obscure jalousie éveillée par la présence de deux prétendants, Neuhoff et Stani, auprès d'Hélène, et d'autre part en raison de l'audace de cette dernière qui pulvérise en quelque sorte ses défenses, le pousse dans ses retranchements et le catapulte dans le mariage sans lui donner le loisir de se raviser.

Son attitude honteuse et gênée après cette scène vient confirmer cette version. A sa soeur, qui s'enquiert du résultat de ses pourparlers avec Hélène, il finit par avouer malaisément et indirectement qu'il est l'heureux élu, mais coupe court à tout dialogue en se refusant à donner la moindre explication:

"Je vous ai dit que je n'expliquerai rien à personne, et je vous prie de m'épargner des malentendus inévitables!"⁷³

Il a la mauvaise foi et la hargne de ceux qui se sentent coupables. Certes, on serait gêné à moins, puisqu'il a évincé son neveu, pris sa place, et cela, par un paradoxe qui ne manque pas de piquant, après avoir promis d'intercéder en sa faveur.

Mais ce n'est peut-être pas la seule cause de son embarras. Il n'est pas exclu que son attitude honteuse soit le signe d'une sourde répugnance de sa part devant la perspective de se marier. En tout cas, Hofmannsthal s'attache à souligner que ces fiançailles n'ont rien d'un triomphe, et ne correspondent nullement à l'image traditionnelle que l'on peut en avoir, celle d'un moment de fête et d'allégresse. En outre, elles ne satisfont aucunement aux rites

71 *Id.*

72 *Id.*

73 *Ibid.* p. 100.

sociaux, puisque les deux fiancés s'enfuient chacun de leur côté. C'est ce que constate Stani en guise de conclusion:

" Ce que nous avons vécu ici aujourd'hui, c'étaient tant bien que mal, si on appelle les choses par leur nom, des fiançailles. Des fiançailles culminent dans le baiser du couple de fiancés - Dans notre cas, le couple de fiancés est trop bizarre pour s'en tenir à ces formes."⁷⁴

Par là, Hofmannsthal veut sans nul doute montrer que ses héros sont des êtres à part, qu'ils divergent de la foule, et ne peuvent vraiment se conformer aux usages d'une société superficielle et tapageuse. On peut donc considérer une telle issue comme un moyen de mettre en valeur la spécificité, la profondeur de leur amour qui, pour cette raison, ne s'accommode pas des formes conventionnelles. Accessoirement, c'est aussi une façon d'éviter la mièvrerie du "*happy end*" classique.

D'un autre côté, on peut aussi voir dans ce dénouement un aveu d'impuissance de l'auteur à croire vraiment en la valeur du mariage, une manière de laisser discrètement percer son scepticisme. Effectivement, il glisse dans ces propos de Stani, qui constituent le mot de la fin, et devraient donc contenir plus ou moins la morale de l'histoire, de sérieuses réticences. Certes, il concède qu'il s'agit bien de fiançailles, tout en suggérant que ce sont des fiançailles bâclées, boiteuses, peu orthodoxes. C'est comme si lui-même ressentait une sorte de confusion à choisir un tel épilogue, s'y résolvait à contrecoeur, pour se plier aux conventions théâtrales et sociales, comme s'il avait du mal à croire que cet engagement puisse rien changer à la nature de l'"irrésolu", voire qu'il soit compatible avec elle. Quand un irrésolu se marie, il le fait sans conviction, avec des hésitations et des appréhensions, et les chances de succès de l'entreprise restent douteuses, tel paraît être le message ultime de cette pièce. En somme, il semble que Hofmannsthal éprouve la même irrésolution que son héros, lorsqu'il s'agit de conférer cette issue à sa comédie. Ainsi, la réconciliation de l'esthète avec le mariage reste, en définitive, peu convaincante. Elle l'est d'autant moins que le dramaturge appuie toute sa démonstration sur une exception.

La femme exceptionnelle.

Il montre, en effet, qu'en Hélène, Hans Karl a rencontré un être d'élite, une femme non seulement énergique, mais intelligente, fine, sensible, qui le connaît mieux qu'il ne se connaît, et lui apprend à voir clair en lui-même. Hans Karl lui rend hommage en ces termes:

"Quel charme magique est en toi! Tu n'es pas du tout comme les autres femmes. Tu rends les êtres si calmes au fond d'eux-mêmes."⁷⁵

Cette déclaration confère à Hélène une dimension quasi surhumaine. Non seulement, on apprend qu'elle ne ressemble pas aux "autres femmes", mais encore qu'elle possède un "charme magique". Ainsi, elle apparaît sous les traits d'une magicienne, d'une

⁷⁴ *Ibid.* p. 102.

⁷⁵ *Ibid.* p. 108.

magnétiseuse, sans qu'en l'occurrence le terme possède une nuance péjorative. Simplement, le dramaturge veut donner à entendre qu'elle dispose de dons tout à fait rares, d'une intuition hors du commun jointe à une grande capacité de persuasion. Elle apaise Hans Karl, et joue un peu auprès de lui le rôle d'un bon médecin psychanalyste. En somme, Hofmannsthal semble ici défendre l'idéal un peu stéréotypé de la femme, à moitié mère, à moitié sœur de charité, qui prend en charge, soigne, calme l'homme fragile et névrosé. Quant à Hans Karl, il fait bien figure de parfait médium, avec sa sensibilité d'écorché vif, sa perméabilité aux influences extérieures, sa passivité et son indécision chronique. On peut donc penser que l'écrivain n'opère son salut que grâce à un tour de passe-passe, d'une part, en le faisant succomber à une sorte d'influence magnétique et en lui donnant le rôle peu glorieux d'être faible, d'autre part, en se réfugiant derrière le cliché de la femme forte, douée de toutes les qualités et de tous les talents. Certes, il atténue cette impression, en prétendant qu'Hélène révèle à Hans Karl sa vraie volonté, mais on peut se demander si cette volonté existe vraiment chez le héros.

En somme, il crée, avec Hélène, un personnage tel qu'il n'en existe pas dans la réalité. Objectivement et à ne considérer que les faits, la jeune fille pourrait fort bien passer pour une intrigante particulièrement audacieuse, se jetant à la tête de l'homme de son choix, trop faible et trop crédule pour lui résister. Or, comme Hofmannsthal veut, en théorie, sauvegarder le mariage et surtout un certain idéalisme, il est obligé de faire d'Hélène une incarnation de toutes les vertus, peut-être au détriment de la vraisemblance.

On apprend, lors d'une conversation entre Stani et Hans Karl, qu'elle est d'excellente famille, "élégante", "riche", "belle", qu' "elle a de la race", qu' "elle ne sait pas mentir", qu' "elle a les meilleures manières du monde", qu' "elle est délicieusement polie comme seules les vieilles dames le sont"⁷⁶, qu' "elle est intelligente comme le jour".⁷⁷ Même sa rivale Antoinette apporte plus tard sa contribution à ce concert de louanges en déclarant qu' "elle ne reprend pas ce qu'elle donne", qu'elle "se maîtrise" et qu' "une parole doit avoir pour elle une signification décisive"⁷⁸. Neuhoff, qui lui fait la cour, n'hésite pas à lui dire: "Tout en vous est merveilleux, et cependant, comme tout ce qui est supérieur, presque terriblement évident"⁷⁹, compliments dithyrambiques auxquels ceux de Hans Karl ne le cèdent en rien, puisqu'on rencontre de sa part les déclarations suivantes: "Tout en vous est spécial et beau. Rien ne peut vous arriver... Vous êtes indestructible, c'est écrit distinctement sur votre visage."⁸⁰ Il semble ainsi la soustraire aux lois humaines communes, en particulier à celle du vieillissement, et vouloir lui conférer une sorte de transcendance, l'éternité des créatures surnaturelles.

En outre, pour mieux souligner cette spécificité d'Hélène et justifier le mariage de son héros avec elle l'auteur procède à un classement un peu factice qui sépare les femmes en deux catégories.

Il fait dire à Stani qu'il existe d'un côté l'"amoureuse", et de l'autre "la femme qu'on épouse": "Ainsi, je divise les femmes en deux grandes catégories: l'amoureuse et la femme

76 *Ibid.* p. 100.

77 *Ibid.* p. 42.

78 *Ibid.* p. 43.

79 *Ibid.* p. 67.

80 *Ibid.* p. 70.

qu'on épouse."⁸¹ D'après ce schéma, Antoinette appartiendrait à la première catégorie, et Hélène à la seconde. On pourrait penser que le dramaturge veut critiquer l'esprit simplificateur de son personnage.

Mais Hans Karl reprend, en l'affinant, cette distinction qu'il relie aux notions de "hasard" et de "nécessité". Selon lui, il existe certaines personnes, en particulier, certaines femmes vouées au hasard, tandis que d'autres le sont à la nécessité. Bien entendu, Hélène se trouve dans ce dernier cas. Hans Karl lui déclare:

"[...] en vous la beauté n'est pas l'élément décisif, mais tout autre chose; en vous réside la nécessité."⁸²

Hofmannsthal veut probablement laisser entendre par là qu'il existe des femmes superficielles et volages et d'autres profondes et fidèles, des femmes sans âme, ou, tout au moins, futiles et frivoles que l'on peut prendre et rejeter, et d'autres qui possèdent une âme, ont une vie intérieure profonde, et que l'on ne peut traiter par la désinvolture. Bref, tandis que ces dernières se meuvent dans l'être, les premières restent dans le paraître, différence qu'Hélène résume à sa manière. Elle prétend qu'Antoinette "existe entièrement dans l'instant", tandis que pour elle-même "l'instant n'existe pas"⁸³. Elle s'explique ainsi:

"[...] je suis là et je vois les lampes brûler là-bas, et en moi je les vois déjà éteintes..."⁸⁴

Selon toute vraisemblance, l'écrivain veut indiquer par là qu'Antoinette est une créature d'instinct, entièrement immergée dans le temps, privée du sentiment de l'éphémère. Aussi éternise-t-elle l'instant présent, ce qui la rend versatile et changeante. Elle obéit aux sollicitations du moment, sans posséder aucune perspective. C'est pourquoi elle a des amants. Elle ne réfléchit pas aux conséquences à long terme de ses actes. Et, tout en affirmant aimer Hans Karl, elle n'en a pas moins flirté, en son absence, avec Stani, car elle appartient peut-être à cette catégorie de gens auxquels s'applique le proverbe populaire: "loin des yeux, loin du cœur". Cela revient à justifier l'attitude de Hans Karl à son égard, car il n'est que légitime de lui appliquer à elle-même les règles de conduite dont elle use à l'égard d'autrui.

Au contraire, Hélène est une cérébrale, une femme à l'intelligence abstraite. Aussi est-elle capable de distanciation par rapport au temps, dont elle ressent avec une conscience aiguë, comme Hans Karl, l'écoulement. Possédant le sens de la relativité, elle a une vue d'ensemble de son existence, et prévoit l'avenir. Dans ces conditions, on comprend que l'"instant" compte peu pour elle. Ainsi, Hofmannsthal veut donner à entendre qu'elle est apte à discerner l'homme qui lui convient et qu'elle aimera durablement. Il en découle qu'elle crée ou, du moins, cultive en elle cette "nécessité", qui, selon Hans Karl, l'habite, par l'élévation de ses pensées et sa faculté de voir au-delà des apparences, de se projeter hors du présent. Il s'avère ainsi qu'elle s'apparie beaucoup mieux à lui qu'Antoinette.

81 *Ibid.* p. 75.

82 *Ibid.* p. 27.

83 *Ibid.* p. 75.

84 *Id.*

Cette opposition entre Antoinette et Hélène est donc destinée à mettre en relief la personnalité remarquable d'Hélène au point qu'elle en revêt une dimension mythique. Et le prénom qu'elle porte concourt également à ce résultat. Grand admirateur de l'antiquité grecque, l'auteur a certainement voulu, par ce prénom, faire référence à la beauté de la "belle Hélène", et peut-être, plus généralement, à la culture grecque, à la perfection sublime de l'art hellénique. De cette façon, il confère à son héroïne une sorte d'intemporalité qui la place au-dessus de l'humanité. Elle semble, elle aussi, parfaitement correspondre à cet idéal de "noble simplicité et de calme grandeur" que Winckelmann discernait dans les créations artistiques grecques. Neuhoff mentionne sa "parfaite simplicité", sa "fierté, signe de race"⁸⁵. Et Hofmannsthal lui-même emploie, pour caractériser les statues de prêtresses grecques qu'il lui a été donné de contempler sur l'Acropole, les mots qu'il utilise pour dépeindre Hélène. Il qualifie ces statues d'"indestructibles", d'"éternelles"⁸⁶. Il parle de leur beauté, de leur "force", de leur "race": "Dans leur physionomie, il n'y a rien que la rigueur de l'attente, la force choisie et l'élévation de leur race, la connaissance de leur propre rang."⁸⁷

Sans nul doute, il avait ces statues présentes à l'esprit lorsqu'il a campé le portrait d'Hélène, elle aussi, indestructible, éternelle. Neuhoff prétend du reste que le "visage [de la jeune fille] est dur comme de la pierre"⁸⁸. Auparavant, il lui avait dit:

"Votre simplicité est le résultat d'une incroyable application. Immobile comme une statue, vous vibrez à l'intérieur de vous-même, personne ne le pressent, mais celui qui le pressent vibre avec vous."⁸⁹

Neuhoff souligne l'aspect hiératique d'Hélène, une immobilité qui lui confère un certain mystère, car, derrière cette froideur de "statue" se cachent un effort de domination de soi et une grande sensibilité. La jeune fille "vibre", ce qui signifie qu'elle comprend ses interlocuteurs, réagit intérieurement à la moindre de leurs déclarations. L'écrivain, conscient du risque qu'il court de créer un personnage sans vie, suggère que, chez Hélène, l'impassibilité correspond à une conquête personnelle, et que, par conséquent, elle est le fruit d'une culture, d'une pensée, l'aboutissement d'un travail de la volonté, et aucunement le signe d'une sécheresse de cœur. Hans Karl également a accompli tout cet effort sur lui-même pour accéder à la grâce de l'esthète, et pourtant Hofmannsthal semble vouloir montrer qu'il n'a pas atteint la perfection d'Hélène parce qu'il est resté fragile et n'a pas sa solidité ni son pouvoir de décision. Hans Karl apparaît comme une "fin de race", le représentant extrêmement compliqué et affaibli d'une lignée aristocratique sur le déclin, tandis qu'Hélène semble posséder la force native des anciens Grecs. On a donc le sentiment qu'avec cette figure féminine, le dramaturge a tenté d'animer, de mettre en mouvement l'une de ces statues grecques qui l'avaient impressionné, sans lui faire perdre son caractère sublime.

85 *Ibid.* p. 76.

86 *Ibid.* p. 34.

87 Hugo von Hofmannsthal: *Lettre de Lord Chandos...*, *op. cit.*, *Instantants grecs*, p. 240.

88 *Ibid.* p. 238.

89 *Ibid.* p. 76.

Ainsi, Hélène apparaît comme l'incarnation d'une beauté mythique idéale. Elle se trouve chargée de toute une symbolique, et semble se situer aux confins de l'humain, du minéral et du surnaturel, si bien qu'on peut se demander si elle n'a pas également un rôle allégorique. Dans une telle optique, il est tout à fait logique de voir l'esthète Hans Karl se fiancer, à la fin de la pièce, avec l'incarnation de la beauté qu'elle constitue. Cela ne signifierait aucunement qu'il se marie, au sens propre du terme, mais, symboliquement, qu'il opte définitivement pour l'esthétisme, pour ce monde révolu de l'ancienne Autriche avec son sens de la distinction et des belles manières, mais aussi pour l'univers de la Grèce antique, qui allie au sens de l'art et de la beauté une force et une solidité originelles. En somme, il plongerait son esthétisme à une source revivifiante et lui ferait subir une cure de jouvence.

En laissant entrevoir cette seconde interprétation, Hofmannsthal brouille les pistes. Il se comporte un peu en prestidigitateur qui jongle avec les points de vue, et, derrière un premier sens apparent et évident, en dissimule un autre parfaitement contradictoire. En effet, si, dans la première interprétation, son héros s'écarte de l'esthétisme, le renie dans une certaine mesure en acceptant de prendre un engagement définitif, dans la seconde, il s'y enfonce un peu plus au contraire. Or, l'une ne semble pas plus erronée que l'autre. Par son refus de trancher, Hofmannsthal évite de se laisser enfermer dans une position, et témoigne d'un certain goût de la mystification.

Cependant, même dans la première hypothèse, il n'est pas sûr qu'il veuille réellement plaider en faveur du mariage de son héros, car le subordonner à une exception, la découverte d'une femme mythique, parée de tous les mérites, cela revient à dire qu'il relève de la plus pure utopie. Au lieu de réconcilier l'esthète avec le mariage, il donne donc à penser que cette réconciliation est le fruit d'un concours de circonstances et d'une rencontre si extraordinaires qu'ils se produisent rarement dans la réalité. Et, encore, même dans ces conditions, l'avenir de cette union, que Hans Karl envisage avec tant de trouble, paraît bien aléatoire. Le spectateur est en droit de se demander si, à la longue, Hélène réussira toujours à entretenir la flamme de l'amour et du désir chez cet époux tellement désabusé, déroutant et instable, si elle parviendra à lui insuffler ses certitudes, et si la satiété et l'indifférence ne vont pas, malgré tout, s'installer chez lui. Le dramaturge en est manifestement tellement peu convaincu qu'il clôt sa pièce par des fiançailles hâtives, comme en pointillés.

En fait, on a l'impression que sa comédie s'achève sur un point d'interrogation implicite. Face à ces deux étranges fiancés se soustrayant à la reconnaissance sociale de la décision qu'ils viennent de prendre, face surtout à l'anxiété, au trouble de Hans Karl si peu sûr de lui-même, le spectateur en est réduit à douter fortement des chances de succès de l'alliance projetée, à moins qu'il n'utilise une grille d'interprétation symbolique, conférant à l'intrigue un sens purement figuré, celui de l'allégeance définitive et complète de l'esthète à la beauté.

CONCLUSION.

Il semble donc, si l'on s'en tient à la signification immédiate et manifeste de la pièce, que Hofmannsthal veuille tenir une impossible gageure, en quelque sorte, allier l'eau et le feu, unir des opposés, à première vue, incompatibles, en convertissant son héros si

fluctuant, si ennemi de toute décision, au mariage, en le forçant, lui qui adopte, en toute occasion, une attitude de spectateur, à devenir acteur, individu agissant et responsable.

Aussi sa comédie souffre-t-elle d'une bizarre contradiction. Après avoir démontré que l'esthète est, par excellence, l'homme du désengagement et du détachement, celui qui reste en marge par rapport à la vie pour la contempler de loin, celui qui met tout son effort à garder une souveraine élégance, il l'amène à prendre l'engagement le plus lourd, le plus irrévocable qui soit, celui du mariage. Est-ce à dire qu'il cherche à condamner l'esthétisme et son côté utopique?

Ce n'est pas évident, d'abord parce qu'on peut donner à la pièce, comme on l'a vu, un sens symbolique à la gloire de la beauté. Mais, même sans avoir recours à cette interprétation allégorique, on peut également penser que Hofmannsthal tente, par sa justification du mariage, de sauver ainsi l'esthétisme, de le préserver du scepticisme intégral et du nihilisme dans lesquels il est menacé de sombrer. De fait, il est parfaitement conscient de ces dangers. Tout en présentant Hans Karl comme un homme supérieur, il montre qu'il existe en lui une certaine inaptitude à vivre, un sentiment de l'absurde qui pourraient déboucher sur le néant. C'est pourquoi, peut-être pour éviter ce risque, et, d'une certaine manière, consolider ses théories esthétiques, il les étaye et les nuance par des considérations sur le hasard et la nécessité, c'est-à-dire par une sorte de substitut de religion, par l'idée que la vie possède, malgré tout, un sens, que les hommes, et certains hommes plus que d'autres, ont la possibilité de s'élever au-dessus du hasard pour atteindre à une sorte de grandeur en percevant au fond d'eux-mêmes une prédestination. En fait, l'esthète, qui adhère à un idéal de parfaite mesure, ne peut pas ne pas se l'appliquer à lui-même. Or, dans cette perspective, le mariage constitue le moyen de modérer son esthétisme, de le compenser, et ainsi paradoxalement de lui être plus fidèle.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

LE THEME DE LA CORRUPTION CHEZ LES JUGES DANS UNE PIECE D'UGO BETTI: *CORRUPTION AU PALAIS DE JUSTICE*

C'est en 1944, c'est-à-dire à une époque particulièrement critique de la Seconde Guerre mondiale et de l'expérience fasciste en Italie, que le juge Ugo Betti¹ écrit, à Rome, la pièce *Corruption au palais de justice*². Nous insistons d'emblée sur l'importance de cette date, car elle est susceptible d'expliquer la portée du débat moral dont il est question dans cette œuvre. La Péninsule a déjà connu, en effet, la chute de Mussolini, l'armistice, l'instauration de deux Italie, l'une au nord, sous le contrôle des Allemands, et l'autre au sud, fraîchement occupée par les troupes alliées.

Les individus demeurent profondément marqués, à Rome, par vingt ans de fascisme et du réseau capillaire d'influences que celui-ci a établi en règle de vie à tous les échelons des institutions³. L'appareil de l'Etat, en tant que structure émanant directement des décisions du parti, constitue un cas de figure typique dans un pays régi d'abord et façonné ensuite par un régime totalitaire, comme l'Italie de la première moitié des années quarante.

La réflexion, dans un tel contexte, sur l'administration de la justice et sur ses dérives⁴, devient alors un indice de premier ordre du malaise qu'on peut ressentir lorsqu'on appartient au corps de la magistrature, c'est-à-dire à un rouage institutionnel foncièrement différent des autres, et qu'on ne cesse pas, pour autant, de porter un regard lucide sur son entourage et de croire à des valeurs qui sont au-dessus de tous les jeux de pouvoir humains.

Dès le premier dialogue de la pièce, entre un archiviste du palais de justice et un mystérieux visiteur, on apprend qu'on respire un air pourri⁵, depuis quelque temps, dans ce lieu immense, véritable labyrinthe. Le visiteur attend la venue du premier juge, un homme qui ne se déplace que rarement jusqu'à son bureau, car il est gravement malade⁶. D'autres juges sont attendus aussi, à la suite d'une convocation, et font progressivement leur apparition.

Les propos qu'ils échangent montrent bien qu'ils se détestent mutuellement. Depuis que l'atmosphère est devenue malsaine dans ces locaux vétustes et que la presse ne cesse de relater des scandales, ils se soupçonnent; chacun souhaite la chute de l'autre, tout en essayant de faire carrière. Cette ambiance tendue est le reflet fidèle, d'ailleurs, d'après les réflexions du juge Bata, d'un climat de mensonges et de calomnies qu'entretiennent les

1 Auteur (1892-1955) de poèmes et nouvelles, il est connu surtout pour ses textes de théâtre. C'est à partir des années trente qu'il se distingue pour un genre spécifique de pièce, le drame-enquête.

2 Nos citations du texte renvoient à U. Betti, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, introduzione di G. Antonucci, Roma, Newton Compton Editori, 1993. Pour l'édition intégrale de ses œuvres de théâtre cf. U. Betti, *Teatro completo*, Bologna, Cappelli, 1971.

3 Voir, pour une excellente synthèse historique de ces problèmes, R. De Felice, *Le fascisme: un totalitarisme à l'italienne?*, trad. fr., Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1988.

4 Cf. D. Mack Smith, *Storia d'Italia 1861/1969*, trad. it., Bari, Laterza, 1987, p.645.

5 Cf. *Corruzione cit.*, p.24.

6 *Ibidem*, p. 23.

habitants de la ville. De même que ceux-ci ne vivent que de telles bassesses, de même, dit-il, certains de ses confrères magistrats n'auraient pas un comportement irréprochable⁷.

C'est à cause de cette gangrène d'une justice boiteuse qu'une enquête a été confiée à un haut magistrat, le conseiller Erzi, qui est justement le visiteur apparu au début de la pièce. Un chassé-croisé de remarques sibyllines et de suppositions insidieuses commence: chaque juge attire l'attention de l'enquêteur sur les aspects douteux du comportement des autres. Chacun d'entre eux, avec ses faiblesses, est susceptible d'être accusé, surtout si les accusations sont laissées planer de façon habile. La maîtrise de cet exercice cruel et raffiné revient rapidement au juge Cust, qui parvient régulièrement à déjouer les pièges qu'on lui tend. Lorsque son collègue Croz, le désignant comme quelqu'un qui aurait pu être impliqué dans une sombre affaire d'occultation de preuves criminelles, constate que l'émotion qu'il semble éprouver est peut-être un indice de culpabilité, il retourne la situation en sa faveur. Fin psychologue, il souligne le fait que l'extériorisation des émotions est surtout le propre des innocents, surtout s'ils ont de l'imagination⁸. Il arrive même, à l'issue d'une brève argumentation, à brouiller les pistes et à élargir le nombre des coupables potentiels, en impliquant le président de la section du tribunal, l'intouchable et célèbre Vanan. Or, ce dernier a été vu en train de recevoir de l'argent d'un homme malhonnête, qui faisait l'objet d'une poursuite judiciaire et qui a été trouvé mort dans les locaux du palais de justice. Convoqué à son tour par l'enquêteur Erzi, le président Vanan est amené à se disculper. Contraint soudainement de devoir se justifier, ce vieillard habitué à donner des ordres se défend avec maladresse, panique et s'enfonce dans les contradictions de ses mensonges.

Le juge Cust n'a aucune difficulté à exploiter sa grave position de faiblesse et, se plaçant en sauveur, lui conseille de se retirer pour quelque temps et de confier sa défense à un mémoire. Lui présentant cette solution comme une retraite stratégique, susceptible de lui permettre de mieux appréhender les raisons de sa conscience⁹, il obtient non seulement la reconnaissance d'un homme fatigué et doutant de lui-même mais aussi une sorte de reddition, qui pourrait faire penser à un aveu de culpabilité.

Devenu l'interlocuteur privilégié de l'enquêteur, Cust est invité à reconstituer le profil probable du juge corrompu, d'après son expérience d'homme de terrain. Il n'hésite pas, alors, à dresser un portrait-robot du coupable avec une richesse de détails inquiétante.

Il s'agit, dit-il, d'un homme pourvu d'une expérience immense, qui a examiné, pendant de longues années, toutes sortes d'actions perfides¹⁰, sachant écouter avec discernement et intervenir avec prudence, sans éveiller les soupçons, car il connaît les cheminements psychologiques qui les déclenchent. N'ayant pas de remords, il doit vivre en essayant de prévoir toutes les failles de chacune de ses décisions et de cacher les signes éventuels de sa crainte d'être démasqué. Engagé dans une complicité sans fin avec le crime et dans l'effort de faire disparaître les preuves de sa culpabilité, il doit vivre constamment dans un état d'esprit d'attente pour prévenir tout geste ou propos périlleux. Comme le coupable est devenu maître dans l'art de dissimuler, il ne peut être démasqué finalement que par lui-même, conclut Cust, visiblement éprouvé par ce qu'il vient de dire¹¹. Il suggère

7 *Ibidem*, p. 26.

8 *Ibidem*, p. 34.

9 *Ibidem*, p. 43-44.

10 *Ibidem*, p. 51.

11 *Ibidem*, p. 54.

également qu'on consulte les documents des archives afin de trouver les traces de telle ou telle argumentation partielle, car il est impossible que "la saveur de la corruption" ne finisse pas par en ressortir¹².

Quelques jours après, à la veille d'un tournant important de l'enquête, Cust rencontre la fille de Vanan, Elena, qui voue une grande affection à son père. Se faisant passer pour le conseiller Erzi, il obtient qu'elle lui remette le mémoire du vieux président, contenant les preuves de son innocence et des responsabilités du Juge corrompu.

Il s'applique alors à démontrer méticuleusement les certitudes de cette jeune personne, notamment sa confiance dans la noblesse du comportement de son père. La nature humaine étant fragile, dit-il, elle a été aveugle, par le passé, s'obstinant à ne pas saisir les différences de ton de la voix de son père lorsqu'il s'adressait à des personnes haut placées. Car cela était un premier indice de connivences et d'hypocrisies malhonnêtes. Comment avait-elle pu ignorer que tout, dans la vie, des pensées jusqu'aux actions, est marqué par des taches, qui constituent la rançon inévitable de l'imperfection de chaque individu?¹³ Sa candeur est destinée à disparaître ainsi que toutes les aspirations les plus pures. Tout finira par être terni et souillé. Avait-elle jamais eu connaissance, par exemple, des pitoyables passions amoureuses de son père âgé, dont même le palais de justice avait été amené à s'occuper?¹⁴ Il est temps, la somme-t-il, de quitter le voile qui l'empêche de regarder la vérité en face. Petit, il avait surpris, par une porte entrouverte, les corps enlacés de ses parents en train de faire l'amour, ce qui lui avait révélé, de façon bestiale, le sens véritable du rapport de parenté. La vérité, conclut Cust, est que Vanan a reconnu sa culpabilité dans une lettre qu'il a écrite à ses collègues: il suffit donc d'accepter cela, en se résignant à quitter toute image faussement idéale.

Bouleversée par les propos de celui qu'elle croit être le juge enquêteur, Elena part. Mais l'idée d'avoir à croiser le regard de son père, maintenant que le doute s'est installé chez elle, lui est insupportable. En se jetant dans le vide de la cage de l'ascenseur, elle refuse de façon tragique la souillure qui ternirait pour toujours son amour de fille.

Le choc provoqué par ce qu'on croit être un accident est énorme chez Cust. Il commence à éprouver, durant l'agonie muette de la jeune fille, un sentiment de malaise de plus en plus obsédant. Il ne cessera plus de s'interroger sur le sens du cri qu'elle a poussé en se précipitant dans le vide¹⁵. Il ne comprend surtout pas pourquoi le souffle de cette vie jeune et enthousiaste a été interrompu.

Il n'est pas encore question de remords, mais il est évident que la carapace de rationalité lucide et calculatrice de ce magistrat commence à s'ébrécher. Ce sont surtout des regrets qui se précisent, notamment depuis que le visage et les propos d'Elena ne cessent plus de hanter son sommeil¹⁶. Des regrets de ne pas avoir eu de vie sentimentale ni d'enfants, bref de s'être cantonné dans un rôle de spectateur du monde, de s'être replié sur son propre univers de procédures judiciaires, dans des locaux austères et froids.

Voyant un jour que son collègue et ennemi Croz s'écroule par terre, atteint d'un malaise qui va certainement lui être fatal, Cust n'en peut plus de se taire et avoue enfin sa

12 *Ibidem*, p. 57.

13 *Ibidem*, p. 68.

14 *Ibidem*, p. 71.

15 *Ibidem*, p. 79.

16 *Ibidem*, p. 83.

culpabilité. Le "lépreux" du palais de justice¹⁷, le juge corrompu, c'est lui; sachant que l'autre ne va pas survivre à sa crise, il ne craint pas de s'accuser. Il n'y a pas de témoins; son aveu n'aura donc pas de conséquences, mais lui permet, dit-il, de se débarrasser du poids insupportable du silence.

Il se sent désormais vainqueur dans la partie de cache-cache avec la justice. Cependant le souvenir de la jeune fille ne le quitte pas. Il s'imagine même que le cri qu'elle a lancé avant de se précipiter dans la cage de l'ascenseur, telle une égratignure d'où s'écouleraient sans cesse des gouttes de sang¹⁸, dénonçait non pas un accident, comme tout le monde semble l'avoir cru, mais un suicide.

Les rebondissements ne sont pourtant pas terminés dans ce troisième et dernier acte de la pièce. Car le juge Croz, tout moribond qu'il est, demande à parler à l'enquêteur Erzi pour lui communiquer le nom du coupable.

Cela fait longtemps qu'il ne croit plus à la justice, surtout parce qu'elle est confiée à des hommes dont il connaît parfaitement la nature, affirme-t-il en parlant péniblement.

"Ces juges m'ont toujours donné envie de vomir. Beaucoup d'entre eux sont très intègres et dignes....Ils vivront longtemps...Ils sont de bois. Quant aux autres....approche-toi, Cust... Ils administrent la justice! Ah! Ah! Ah! (Il rit.) Ils expriment plutôt l'avis que telle ou telle action est juste ou pas. De même que chaque saucisse est accrochée à une autre, de même cet avis dépend de certains codes bien reliés qui, à leur tour, dépendent d'autres codes et lois et tables...de plus en plus anciens. L'ennui, mon cher...l'ennui c'est que le crochet principal, le crochet qui est à l'origine de tout manque...comme il manque...tout le chapelet de saucisses tombe par terre! Mais enfin où, quand et comment! Qui a donc décidé que telle chose était juste et que telle autre ne l'était pas? Nous savons très bien que les choses sont ce qu'elles sont, qu'elles se ressemblent toutes. C'est pourquoi nous sommes tous, en tant que juges, des hypocrites, tous pleins de saucisses qui ont ranci"¹⁹.

Le pied de nez suprême de Croz à cette justice qu'il méprise consistera à mentir en se dénonçant, quelques instants avant de mourir. Le coupable ayant enfin un nom et la mort permettant de faire disparaître toutes les traces du mal, l'enquête est donc terminée. Lors d'un dernier entretien, l'enquêteur, désormais satisfait, prend congé de Cust, qui vient juste d'être nommé président du tribunal. Il ne comprend pas pourquoi son interlocuteur apparaît inquiet. Le sentant en proie à une angoisse injustifiée, notamment au sujet de la mort de la jeune fille, il l'invite à arrêter de se poser des questions et à accepter le verdict de la vie tel qu'il est, avec ses imperfections et ses interrogations sans réponse.

Mais la partie de Cust avec la justice, voire avec la vie, n'est pas close. Le souvenir du cri d'Elena est plus fort que le respect des formes et d'un ordre apparent. C'est pour donner une réponse à son appel au secours désespéré qu'il se dirige alors vers le bureau du Haut Réviseur pour rétablir la vérité.

17 *Ibidem*, p. 83.

18 *Ibidem*, p. 83.

19 *Ibidem*, p. 85.

Une grande tension morale sous-tend tout le rythme de cette histoire, où les références à des faits concrets sont presque absentes.

Car les événements se déroulent dans une ville étrangère non précisée, la structure morpho-phonétique des noms des juges renvoie à un domaine linguistique difficilement définissable et la configuration des rôles hiérarchiques de l'administration judiciaire apparaît comme atemporelle. Si on nous apprend que plusieurs cas de corruption se sont produits, presque rien n'est indiqué sur leur nature et le corrupteur est retrouvé mystérieusement mort dans les locaux du palais de justice.

Cependant, même si à aucun moment il n'est fait mention des mobiles exacts de la corruption, une subtile hypothèse de ce processus est avancée au cours du deuxième acte²⁰. Un magistrat intègre aurait cédé à des promesses de pouvoir illicite en échange de délations et de décisions malhonnêtes; il aurait agi ainsi parce qu'il ne croyait plus à la sacralité de ses fonctions et qu'il se sentait attiré par le vertige du mal. Se sentant finalement mal à sa place, il aurait enfreint la loi sans éprouver de regrets, car il la considérerait désormais comme dénuée de sens moral.

Tout le débat qui anime le déroulement de cette pièce tourne autour d'une institution qui est perçue comme une case vide. Le palais de justice a des relents de mort et certains des verdicts qui y sont prononcés ne sont qu'une parodie de justice; tout y est vieux et lointain de la vie et la seule personne enthousiaste qui y pénètre, de surcroît, choisit de mettre fin à ses jours. La corruption de Cust est une sorte de conséquence logique du fossé qui s'est creusé entre une institution, censée être au service de la société, et les membres de celle-ci.

Investi depuis longtemps de ses fonctions solennelles, il n'est plus qu'un spectateur froid de comportements humains qu'il ne comprend pas. Etant coupé de la vie, il l'observe en bureaucrate et, lorsqu'il trahit les normes de la justice, il s'emploie à se servir de son expérience pour faire disparaître toutes les traces de ses méfaits, comme s'il exécutait un exercice raffiné de manipulation de la loi.

En bureaucrate désenchanté il reconstitue une légalité de façade, qui lui vaut l'impunité. Un tel état des choses lui semble acceptable jusqu'au jour où un signe de cette vie inconnue déclenche insolitement un sentiment de compassion.

De même qu'Elena a choisi de mourir parce qu'elle n'acceptait pas la souillure d'une vie de mensonges, de même Cust brisera l'inextricable toile d'araignée de ses mensonges parfaits lorsqu'il s'apercevra qu'ils ne lui apportent qu'une satisfaction de courte durée. Car il existe des valeurs qu'on ne peut ignorer ou feindre d'ignorer indéfiniment. C'est là un premier message, on ne pourrait plus clair, que nous livre l'auteur de la pièce.

Lorsque Cust, à l'issue de la réplique finale, prend le chemin du bureau du Haut Réviseur, on entend résonner des éclats lointains. Le moment est solennel, puisque la victoire totale des mensonges a un goût bien amer, qui est devenu insupportable.

Cette défaite de la morale, semble dire Ugo Betti, est d'autant plus insupportable qu'elle scelle, quand elle a lieu, une défaite de la raison d'être de chaque individu.

On sait, en effet, combien la réflexion sur le comportement humain trouve son explication, chez lui, dans le mystère d'une transcendance qui apaise tout²¹. Les éclats

20 *Ibidem*, p. 52-53.

21 Cf. U. Betti, "Teatro e religione", in "Teatro-Scenario", XVII, 19, 1953.

lointains qu'on entend à la fin renvoient à l'appel à une justice supérieure, d'inspiration chrétienne.

Tout en étant tourné vers une réflexion morale non soumise à des coordonnées historiques précises, ce drame n'en demeure pas moins un creuset des inquiétudes suscitées par un climat politique particulier. 1944 est en effet l'année où la transition du fascisme à la démocratie commence à s'amorcer à Rome, libérée en juin par les troupes alliées.

Lorsque Betti écrit *Corruption au palais de justice*, une lutte s'est engagée, dans les locaux austères du palais de justice de la capitale italienne, entre les membres de l'administration judiciaire. C'est manifestement une atmosphère lourde de méfiance et de soupçon qui a dû régner à tous les niveaux d'une hiérarchie, soumise pendant plus de vingt ans, comme tant d'autres, à la normalisation totalitaire du régime fasciste.

Si des noms tels que Croz, Cust et Erzi sont imaginaires, désignant des situations tout aussi fictives, ils renvoient néanmoins à des situations de malaise moral profond que le palais de justice de Rome a connues. Le juge Betti, qui avait été nommé responsable de la bibliothèque du Ministère de la Justice en 1944, connaissait fort bien la violence d'une telle lutte et a décidé finalement de l'expurger de tout ce qui pouvait la rattacher à la réalité, contrairement au projet initial²².

Le désenchantement du juge bureaucrate Cust, nous semble-t-il, est l'état d'esprit d'un haut magistrat qui a perdu son âme dans l'exercice de fonctions façonnées par le fascisme; quant aux propos de certains de ses collègues, l'opportunisme, la peur ou la lassitude expriment probablement la gamme des sentiments éprouvés par tous ceux qui, à l'intérieur d'une section du tribunal, se sont interrogés et ont cherché de nouvelles balises, à un moment crucial des années quarante.

Cette recherche de nouveaux points de repère, décrite à l'aide d'argumentations très subtiles, montre à la fois l'impasse et la régénération d'un métier foncièrement différent des autres. Des fonctions ne signifiant plus rien retrouvent un sens lorsque l'homme qui les exerce les investit à nouveau de sa compassion et de sa mémoire, bref de son respect de la dignité humaine.

Car, à travers les vicissitudes d'une justice dévoyée, c'est une excellente leçon d'humanisme qui nous est livrée, susceptible d'être perçue comme actuelle même si on fait abstraction du contexte historique indiqué par l'auteur lui-même.

D'où le succès obtenu par cette pièce auprès du public de plusieurs pays, l'espérance dont elle est porteuse étant le résultat d'une quête de valeurs morales authentiques, véritable stade préliminaire pour que toute institution, telle l'administration de la justice, soit investie d'un sens.

Tout récemment encore, l'écrivain Leonardo Sciascia, s'inspirant d'un fait judiciaire réel, a retracé, dans le livre *Porte ouverte*²³, l'impossibilité de la justice à accomplir sagement sa tâche à l'époque fasciste.

22 Cf. A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, Bari, Edizioni del Centro Librario, 1968, II, pp. 198-200.

23 Cf. L. Sciascia, *Porte aperte*, Milano, Adelphi, 1987. Ce texte a été porté à l'écran (*Porte aperte*), de façon remarquable, par le metteur en scène italien G. Amelio en 1990 (l'acteur Gian Maria Volonté joue le rôle d'un juge courageux qui se bat contre la peine de mort).

Toutes les ambiguïtés morales, ainsi que les contradictions entre les idéaux affectés et leur traduction dans les faits à cette même époque, apparaissent dans les dialogues de *Corruption au palais de justice*, doublées des inquiétudes qui surgissent à l'approche de nouvelles règles de comportement, inspirées par l'avènement de la démocratie.

Cust n'est pas le seul juge qui soit malade dans ces lieux; chacun de ses collègues l'est aussi, à des degrés différents, bien qu'il n'ait pas commis le moindre délit. La décision courageuse qu'il prend à la fin est une façon de dire non au respect malhonnête du formalisme institutionnel et d'avouer l'échec d'une vie nourrie d'alibis et de faux semblants, bref qui n'a pas été vécue.

De par la richesse des réflexions développées et de par la vivacité du rythme dramatique, cette pièce constitue une étape marquante de la production théâtrale d'Ugo Betti et apparaît comme une synthèse très accomplie de la problématique morale qui motive son écriture. Elle occupe une place originale dans le contexte relativement terne de la production théâtrale italienne de l'époque²⁴, si l'on excepte le cas particulier des premiers textes dramatiques, en dialecte napolitain, d'Eduardo De Filippo²⁵.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

24 Cf. S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, II, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 342-346.

25 Cf. notamment les pièces *Napoli milionaria* (Torino, Einaudi, 1979), *Questi fantasmi* (Torino, Einaudi, 1971), *Filumena Marturano* (Torino, Einaudi, 1979), *Le voci di dentro* (Torino, Einaudi, 1977), écrites entre 1945 et 1948.

DE L'ÉCHEC AU THEATRE À L'ÉCHEC DU THEATRE? LE "THEATRE DE L'ÉCHEC" DE LANGUE ALLEMANDE

Sans échec point de théâtre - serait-on tenté d'affirmer.

En effet, l'*agon* de la tragédie classique gagnait tout son sens à travers l'échec final du protagoniste, lequel, brisé par la volonté des dieux, n'en fut pas moins élevé par là-même à sa condition de véritable héros tragique. Aux prises avec une téléologie chrétienne, l'échec dramatique subit au moyen-âge et durant la période baroque une réduction de ses significations, répondant ainsi au "*credo in unum deum*".

Les lumières, dans la culture germanique l'*Aufklärung*, devaient ébranler les certitudes convenues pour épouser un déisme éclairé, prônant la tolérance en matière religieuse¹, ouvrant par ce biais le débat sur le sens de l'échec de l'être humain et de ses représentations sur scène. C'est à cette époque que la *Dramaturgie de Hambourg* (1767/68) de G.E.Lessing posa les fondements d'un théâtre national allemand : dirigée contre les auteurs français qui dominaient alors les scènes allemandes, la *Dramaturgie* se voulut plus fidèle qu'eux à la *Poétique* d'Aristote. Aristote stipule que l'échec du héros suscite "crainte" et "pitié" et conduit à la "catharsis", laquelle est aux yeux de Lessing "un processus de transformation des passions en dispositions vertueuses".

Annoncés par les comédies larmoyantes, les drames bourgeois en provenance de l'Angleterre (Richardson) firent dès le 18^e siècle leur entrée sur la scène allemande.

Le "*Bürgerliches Trauerspiel*" (p.ex. *Kabale und Liebe* (1783) du jeune Schiller) affranchissait les bourgeois de la seule comédie en leur conférant des valeurs et des vertus morales qui leur tenaient lieu de grandeur tragique, laquelle fut donc plus affaire de caractère que de condition. Ce théâtre centré sur l'individu vertueux signifiait en fait une remise en cause de l'ordre temporel et spirituel de l'époque.

En déplaçant le débat sur le sens de l'échec du domaine religieux au domaine moral, l'*Aufklärung* avait ouvert une brèche dans la transcendance qui ne dut jamais se refermer. Dès lors le sort de la tragédie en tant que genre pur parut scellé à jamais.

Le classicisme allemand tenta certes entre 1794 et 1832 un retour en apparence au "*fatum*" des anciens, mais Friedrich Schiller (1759-1805) définissait alors le théâtre comme institution morale, voire de moralisation (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* 1802).

Le théâtre des auteurs pré-romantiques du *Sturm und Drang* avait cependant déjà après 1770 placé la "moralisation" dans un contexte social p.ex. avec les drames de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), dont *Le Précepteur* (1774) et *Les Soldats* (1776) illustraient l'échec de l'émancipation bourgeoise au sein d'une société sclérosée. Mais cet appel à la morale publique fut un échec dans une Allemagne sans révolution.

Georg Büchner (1813-1837), jeune médecin recherché pour ses écrits révolutionnaires, reprit ce cri de révolte en écrivant *Woyzeck*, fragment dramatique publié seulement 42 ans après sa mort et mis en scène en 1913, un siècle après sa naissance. Pour

1 Voir *Nathan le Sage* (1779) de Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781).

la littérature de langue allemande, *Woyzeck* est une des pièces-clé du 19^e siècle qui a inspiré le plus grand nombre de textes dramatiques, des drames sociaux du naturalisme au théâtre expressionniste de Frank Wedekind, ou encore les pièces du jeune Brecht.

L'originalité de *Woyzeck* réside avant tout dans un nouveau type de personnage, dont le langage elliptique et l'échec inéluctable rompent radicalement avec les us dramatiques de l'époque en mettant au centre d'une "tragédie" un être que Büchner qualifia de "moins que rien". Néanmoins on peut s'interroger sur l'intérêt que lui portèrent des auteurs dramatiques du XX^e siècle pourtant aguerris par le théâtre naturaliste.

L'abolition des distinctions formelles entre genre tragique et genre comique et de leurs échecs respectifs, n'explique pas à elle seule cet engouement des auteurs modernes pour *Woyzeck*, pièce que l'on peut qualifier de tragi-comédie. C'est dans la nature et dans la finalité de l'échec du protagoniste *Woyzeck* qu'il faut chercher l'explication du rayonnement de cette pièce. *Woyzeck* paraît en effet réduit à des gestes d'automate conditionné par les autres et sans volonté autre que celle de tuer sa compagne dans un dernier soubresaut de révolte contre la machine sociale qui le broie.

Le message de Büchner semble très clair : il s'agit bien là d'une critique sociale qui dénonce l'exploitation de l'homme par ses pareils. L'aspect moralisateur que révèle l'échec de *Woyzeck* inscrit cette pièce dans la satire en tant que genre.

Cette finalité satirique permet d'établir un lien avec la satire sociale du début du XX^e siècle. Les pièces de Carl Sternheim (1878-1942) qui raillent l'arrivisme social des petits bourgeois et prolétaires dans la société wilhelmienne, ne sont pas sans rappeler les "personnages-type" que sont le commandant et le médecin qui poussent *Woyzeck* à bout. Mais c'est un autre dramaturge, Ödön von Horváth (1901-1938), qui donnera parfois à ses satires weimariennes les mêmes accents tragiques que Büchner, même si l'auteur se défendait d'être un auteur satirique. Loin d'être un auteur engagé comme Bertolt Brecht, il est pourtant proche de ses analyses et de celles de Büchner, lorsque dans la 88^e scène de *Casimir et Caroline* (1932), le personnage Ema constate que les hommes ne seraient pas si mauvais si leur condition n'était pas si mauvaise. Le jeune Brecht montre dans *Homme pour Homme*, pièce écrite entre 1924 et 1926, comment Galy Gay, dénudé progressivement de sa personnalité, deviendra sous un autre nom une machine à tuer.

Ces auteurs du XX^e siècle se sont surtout inspirés de l'échec de *Woyzeck* dans ce qu'il a d'inéluctable. En effet, son meurtre conditionné et sa propre mort sont dépourvus de toute grandeur, de toute signification suprême dans un siècle désormais orphelin de transcendance. Pourtant son échec semble tout aussi inéluctable que le sort d'un héros tragique, mais la catharsis fait cruellement défaut dans *Woyzeck*. Cette même sensation de malaise se dégage des dialogues de Horváth qui s'essoufflent à force de répéter des stéréotypes.

La nature de l'échec de *Woyzeck* et celle de l'échec de tous les "moins que rien" des pièces du XX^e siècle n'apportent pas de "solution", même *ex negativo*. Or la satire en tant que genre exige sinon une perspective utopique du moins une norme explicite ou implicite.

On doit à Jan Kott une étude originale² du théâtre de Shakespeare qui établit des liens avec le théâtre contemporain de langue allemande.

2 Kott, Jan : *Shakespeare, notre contemporain*, Paris (Payot) 1978.

Kott écrit ceci : "Le grotesque est l'ancienne tragédie écrite de neuf sur un autre ton"(112). Ce qui distingue la tragédie du théâtre grotesque est la *nature de l'échec* :

" L'échec du héros tragique est la confirmation et la reconnaissance de l'absolu. L'échec de l'acteur grotesque, c'est l'absolu tourné en dérision et désacralisé, sa transformation en un mécanisme aveugle, en une sorte d'automate." (112)

Par conséquent cet échec n'a pas les mêmes conséquences :

"La tragédie conduit à la *catharsis* ; le grotesque n'apporte aucune consolation." (112)

Un autre grand critique, Georg Lukács, a parlé à juste titre d'un siècle "sans abri transcendantal" ("*transzendente Obdachlosigkeit*").

Le Suisse Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), auteur de 23 pièces publiées entre 1947 et 1986, qui fait figure de "classique" de la littérature allemande, a fondé ses conceptions dramatiques sur ce même constat.

Pour Dürrenmatt notre siècle ne connaît ni coupable ni même un quelconque responsable et à ses yeux notre monde engendre le grotesque - tout comme il a enfanté la bombe atomique³.

"Cependant le tragique est toujours possible, même si la pure tragédie n'est plus possible. Nous pouvons atteindre le tragique à travers la comédie, le toucher en tant que moment terrible, en tant qu'abîme s'ouvrant devant nous [...]." (66)

Cette vision du tragique n'est pas très éloignée de celle exprimée par Ionesco dans *Notes et Contre-notes*. Mais pour Dürrenmatt le désespoir n'est qu'une des réponses face à l'absurdité de notre monde.

"une autre réponse serait de ne pas désespérer [...] de tenir tête à ce monde [...]. Il est toujours possible de montrer l'homme courageux." (66)

Ce qui caractérise selon Dürrenmatt les "hommes courageux" est que "l'ordre perdu du monde est rétabli dans leur sein." (67)

Même s'il convient de manier avec circonspection les propos théoriques au regard de l'oeuvre dramatique, l'"homme courageux" semble incarner le porte-parole satirique (*persona*) qui annonce ou indique un monde meilleur.

3 *Theaterprobleme* (1954/55) paru 1970 en français chez Gallimard sous le titre "Problèmes du théâtre", in: Dürrenmatt : *Ecrits sur le théâtre*, pp.34-75.

Dans *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953), une pièce qui date de la même période que les *Problèmes du théâtre*, l'homme courageux, le mendiant Akki, professe ses convictions à travers trois maqâmât⁴.

Dans le premier maqâmâ, Akki conte le caractère éphémère de tout pouvoir, et stipule que l'homme doit être comme le sable, car seul le sable résiste aux pieds des bourreaux. Akki finira par fuir dans le désert, ce qui limite déjà la portée de l'homme courageux, voire signifie son échec. Dans son dernier maqâmâ, Akki conclut que les actes héroïques sont dépourvus de sens, qu'ils révèlent l'impuissance du faible.

Ce constat est très proche de celui fait par Galilée ("Triste le pays ayant besoin de héros") dans *La Vie de Galileo Galilei* (1947) de Bertolt Brecht (1898-1956), mais obéit à une autre vision du monde.

Brecht répondait en avril 1955 à une question soulevée par Dürrenmatt, que le monde ne pouvait être représenté sur scène qu'à condition d'être décrit comme un monde pouvant être transformé. En 1961, 5 ans après la mort de Brecht, Dürrenmatt déclare qu'un auteur peut "inquiéter le monde - dans le meilleur des cas, l'influencer - rarement, le changer - jamais."⁵

C'est également en 1961 que Dürrenmatt publie *Les physiciens*, une de ses pièces qui furent un succès mondial à l'instar de *La Visite de la Vieille Dame* (1956).

Dans la postface qui s'intitule "21 points à propos des 'Physiciens'", on lit au point N° 17 que ce qui regarde tout le monde doit être résolu par tous ensemble, et au point N° 18 que toute tentative individuelle est vouée à l'échec.

En effet la pièce met en scène Möbius, un physicien ayant élaboré la formule qui permet de dominer le monde. Möbius qui simule la folie pour éviter celle du monde, s'est réfugié dans un asile d'aliénés, mais à la fin de la pièce, il s'avère que la directrice de la clinique est folle, qu'elle a drogué Möbius et lui a extirpé son terrible secret. Le sort de l'humanité est alors entre les mains d'une vieille fille mégalomane.

On se trouve ici aux antipodes de l'espoir incarné par l'homme courageux. "Plus les hommes agissent selon un plan, plus ils sont susceptibles d'être contrecarrés par le hasard." (point n° 8). Détaché de toute référence transcendente, contrariant l'espoir de l'homme courageux voué à l'échec, le "Zufall" (hasard) de Dürrenmatt ressemble fortement à Tyché de l'ancienne tragédie et s'apparente à une fatalité antique - non pas tragique, mais grotesque.

Edward Diller constate chez les héros de Dürrenmatt une relation prédéterminée, immuable, le monde étant perçu comme une scène où l'homme se débat dans une comédie éternelle.⁶

Cependant le propos satirique peut encore transparaître à travers l'échec de ces héros, même s'il ne s'agit plus de l'échec de l'"homme courageux" mais de l'échec du "Narr" (le pitre appelé chez Shakespeare "fool", s'oppose justement au "héros tragique").

4 Dürrenmatt s'inspire de la fonction satirique de la prose rimée arabe créée par Al-Hamadhâni (966-1008) et perfectionnée par Al-Hariri (1054-1122).

5 In : Bienek, Horst : *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München 1969, pp.120-136.

6 "What at first appears to be a struggle between forces of Good and Evil in Dürrenmatt's works is not a struggle at all, but rather a predetermined, unchangeable relationship. The world seen as a stage shows man struggling senselessly in an eternal comedy." (369) in: Diller, Edward : "Dürrenmatt's Theological Concept of History" in: *German Quarterly* 1967/3, pp.363-71.

C'est avec *Le Météore*, pièce conçue à l'époque des *Physiciens*, mais montée en 1966, que Dürrenmatt fait ses adieux à la satire en tant que genre et entame entre 1966 et 1973 une phase très problématique de sa création où l'échec du héros viendra affecter son langage. Schwitter, le protagoniste du *Météore*, est un auteur à succès, prix Nobel de littérature, qui meurt et ressuscite à plusieurs reprises, provoquant ainsi la mort ou la ruine de ceux qui l'entourent. Schwitter dénonce tous les concepts qui alimentent la littérature :

"Faute, expiation, justice, liberté, grâce, amour - je renonce aux nobles excuses et justifications dont l'homme a besoin pour instaurer ses régimes et pour piller"

Schwitter place la prostitution, "art honnête", au-dessus de l'hypocrisie de la création littéraire qui n'est qu'une éternelle répétition. Vouée à l'échec, la littérature ne maîtrise alors plus ce qui lui confère sa valeur : le langage. L'agonie de Schwitter ira donc de pair avec l'agonie du dialogue dramatique, aboutira à l'échec du langage théâtral.

Cette agonie des dialogues, les nombreux silences, les phrases stéréotypées dépourvues de signification profonde seront au centre des pièces ultérieures de Dürrenmatt jusqu'en 1973. Même si l'auteur a toujours refusé l'étiquette "absurde"⁷, on ne peut s'empêcher de comparer cet échec du langage dramatique à l'indétermination beckettienne.

Play Strindberg (1969), adaptation de *La Danse macabre* (*Dödsdansen*) de August Strindberg, met en scène un couple qui a perdu la capacité du dialogue (Edgar : *Qu'est-ce que la joie ?* Alice : *Je ne sais pas.* Edgar : *Moi non plus.*), jusqu'à en perdre les certitudes quant au sens (Alice : *Tu as de quoi la payer ?* Edgar : *Oui.* Alice : *Tout de suite ?* Edgar : *Plus tard.*) ou l'importance (Edgar : *Tu crois en Dieu ?* Kurt : *En quelque sorte.*) de ce qu'ils affirment. A la fin, Edgar et Alice tapent sur la table au lieu de parler. Lorsque la déchéance physique prive Edgar de parole - il ne s'exprime plus que par grognements - Alice sait de quoi il "parle". L'échec du langage reflète la défection de toute norme. En postface de *Portrait d'une Planète* (1970), Dürrenmatt se dira plus attaché à la tension entre les phrases qu'aux phrases elles-mêmes.

Roland Barthes⁸ mesure les limites d'un tel échec du langage dramatique :

"Fuyant toujours en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture. "

Devenu entre 1966 et 1973 l'auteur d'un théâtre sans langage "signifiant", sans référence fiable, Dürrenmatt risquait par l'échec du langage de voir échouer son théâtre.

Afin de surmonter le risque de cet échec du théâtre, Dürrenmatt devait donner un nouveau souffle à ce langage désintégré, lui attribuer un fonctionnement propre, autre que

7 A Bernard Pivot qui le recevait avec Robbe-Grillet pour "Apostrophes" du 18 janvier 1985, Dürrenmatt répondit qu'il ne se considérait pas comme un auteur "absurde", ce dernier étant "quelqu'un qui écrit des absurdités" (sic).

8 "L'écriture et le silence", p.54 in : *Le degré zéro de l'écriture.*

"sémiotique". Après les années de la tentation absurde, deux pièces importantes, *Die Frist* (1977) et *Die Panne* (1979 - adaptation scénique du récit et de la pièce radiophonique de 1955), inscrivent le théâtre de Dürrenmatt dans le registre du genre grotesque.⁹

Die Frist (Le délai) a pour sujet l'agonie d'un dictateur mourant¹⁰, absent de la scène, dont on essaie de différer l'échéance fatale. Celui qui est chargé de "gérer" le pouvoir, "Excellence", s'oppose à Goldbaum, médecin qui refuse le pouvoir pour en avoir été la victime. Dürrenmatt compare en 1978¹¹ ces deux personnages aux tableaux qu'il a peints à la même époque et qui ont pour sujet Atlas qui porte le poids du monde sur ses épaules. Atlas est l'être qui a échoué et a été puni pour ses forfaits. "Excellence" qui porte le fardeau du pouvoir échouera au même titre que celui qui s'y refuse. Goldbaum a survécu à la torture, a oublié la peur et n'a pas fui sa patrie comme Akki, et en tant qu'individu absolu, il se démarque des autres personnages qui ont un double. Individu isolé du monde, il n'a cependant pas reconnu ses anciens tortionnaires, leur permettant ainsi d'instaurer un univers médico-concentrationnaire autour du dictateur moribond.

"Excellence" qui manipulait les autres personnages comme des marionnettes est finalement abattu par un fantôme surgi de son passé. Goldbaum est contraint de prendre sa place pour éviter que le pays devienne encore plus inhumain. Déjà en 1961 une critique italienne parle de l'effort de Dürrenmatt pour imposer une bataille qui prend seulement son sens quand on la perd.¹²

La dernière réplique de Goldbaum confirme que le rôle d'"Excellence" est un rôle anonyme, interchangeable (comme l'indique l'absence de nom), qui peut même être assumé par celui qui refuse le pouvoir (John : *Partons, Excellence* Goldbaum : *Partons.*). Celui qui représentait l'individu hors pair endosse le rôle du marionnettiste suprême car "tout pouvoir est une chimère, celle qui consiste à croire qu'il se laisserait prendre en main, en réalité, c'est lui qui manipule ceux qui sont au pouvoir." (Postface). L'échec à la Woyzeck est généralisé dans cette pièce, il n'est plus atténué par le cadre rassurant de la satire qui désigne des coupables.

Dans la version scénique de *La Panne* (1979), un voyageur de commerce nommé Traps tombe en panne dans un village et passe la nuit chez un juge à la retraite qui avec d'autres amis retraités (un procureur, un avocat et un bourreau) "joue" au tribunal. Traps accepte volontiers d'assumer le rôle de l'accusé. Le "procès" qui se mue en bacchanale apporte la "preuve" que Traps a indirectement provoqué la mort de son patron. (En réalité, le patron est mort dans le lit de Mme Traps, sa maîtresse). Deux jugements sont alors rendus : l'un condamnant Traps à mort, ce qui lui confère - vu à travers la dive bouteille -

9 La langue française distingue le style satirique du genre, la satire - mais n'a pas de mot pour désigner le genre qui se rattache au style grotesque. En allemand, on distingue "das Groteske" (style) de "die Groteske" (genre).

10 Dürrenmatt dit s'être inspiré de l'agonie de Franco.

11 *Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen*, in: *Literatur und Kunst*, pp.201-216.

12 Filippini, Felice : "I fantasmi gotici di un esploratore moderno" in : *l'Europa Letteraria* (Rome), tome 2, No.7, février 1961, p.30: "lo sforzo di impostare una battaglia che prende senso solo quando la si perde."

une grandeur héroïque - l'autre l'acquittant, ce qui le renvoie à la banalité de son existence médiocre. Traps choisit d'être coupable et réclame à cor et à cri la peine capitale.

Sans acte en rapport avec un tel sort, ce tragique creux, marqué par le factice du grotesque, prétend à la "gloire" funeste de l'échec final sans qu'il y ait eu héroïsme de la part de Traps. Le "héros classique" évolue dans l'univers clos et protégé de ses valeurs, ce qui est impensable ici, où toute valeur semble devenue incertaine. En se suicidant, Traps gâche le petit jeu des retraités. Traps avait bien dit que le "jeu" risquait de basculer dans la réalité.....

Il est également possible de considérer que la réalité n'est qu'un jeu.

Dans la toute dernière pièce, *Achterloo* (1983/86), les patients d'un asile d'aliénés jouent une pièce qui met en scène divers grands personnages de l'Histoire. Lorsque "Marion", telle une marionnette déréglée, tue réellement son antagoniste sur scène, la réalité a dépassé le jeu. Dans la posiface de *Die Frist*, Dürrenmatt dit que quoique le théâtre puisse inventer d'irréel, il sera dépassé par la réalité de notre vie.

L'échec au théâtre peut-il encore être représenté dans un XX^e siècle sans références sûres, ou faut-il conclure à un *échec du théâtre* ?

La réponse que nous fournit le dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt à travers ses 23 pièces est nuancée : ses satires écrites entre 1948 et 1962, ses pièces qui expérimentent entre 1966 et 1973 les limites du langage à l'instar du théâtre absurde, et son théâtre grotesque entre 1977 et 1986 qui représente l'accomplissement de sa réflexion dramatique.

Aux "hommes courageux" qui échouent en nous montrant la voie, succède l'échec du langage qui nous incite à le repenser, pour aboutir à la mise en évidence de la théâtralité de notre monde en échec. A l'affirmation de la satire et à la négation de l'absurde Dürrenmatt préfère en dernier lieu *l'oscillation du grotesque*, genre "agnostique", qui nous interroge tous, spectateurs que nous sommes du *theatrum mundi*.

Philippe WELLNITZ
Université de Strasbourg

IV. LE XX^e SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: QUELQUES FORMULES A SUCCES

William M. BUCKNER

Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans
Fin de partie de Samuel Beckett (1957).

Jean-Patrick FESTE

La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967).

Elisabeth ANGEL-PEREZ

De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond
(1981): la tragédie restaurée.

1

7

THEORIE DE LA FIN DE PARTIE ET THEORIE DU JEU DANS *FIN DE PARTIE* DE SAMUEL BECKETT¹

"On ne va jamais jusqu'à la fin de partie, peut-être parce qu'on n'y a jamais réfléchi et qu'on en a peur ; alors, on la fuit." Pandolfini (cf. bibliographie).

"Hamm est le roi de cette partie d'échecs qui est, d'avance, perdue." S. Beckett.

"Nous avons affaire à un espace donné et aux gens qui se trouvent dans cet espace.", dit Beckett à propos de *Fin de Partie*.

Pourtant, cet espace de jeu, la scène, me semble, ici, encore plus indéfinissable que dans l'énigmatique *En Attendant Godot* - pièce qui, pouvant, certes, être jouée n'importe où, n'en reste pas moins ancrée en un lieu, ne serait-ce que par l'arbre, la route de campagne et son décor de fin de journée - autant d'éléments identifiables d'un environnement. Un lieu dans l'espace dont l'existence est ressentie comme possible.

Fin de Partie n'a aucun "lieu d'attache" de la sorte : un intérieur nu, une lumière grise, des draps recouvrant ce qui pourrait faire penser à des meubles... *Fin de partie* est, du début à la fin, une pièce d'où transpire le vide d'un non-lieu. Il faut aller fouiller dans ce que Beckett en a dit pour comprendre un peu.

Lors d'une discussion avec des acteurs berlinois, en 1967, Beckett déclara que *Fin de Partie* "doit être joué comme s'il y avait un quatrième mur, précisément là où se trouvent les rampes d'éclairage". Cet hypothétique quatrième mur enfermerait la pièce dans une espèce de cube, en faisant une arène d'espace vide dont la définition reste difficile. Mais l'enfermement et l'absence de forme n'impliquent aucune incohérence, puisque Beckett avait, manifestement, un projet bien précis quant au jeu des acteurs dans cette pièce, et quant à leurs déplacements sur "l'échiquier-scène". Dans les déplacements de *Fin de Partie*, comme dans la fin de partie aux échecs, il y a une économie de jeu² par rapport aux pièces sur l'échiquier (les personnages sur la scène), qui se caractérise par "un nombre réduit de pièces, l'engagement des rois, la précision des calculs....souvent on préfère ne pas bouger, (à cause du zugzwang³)."⁴

Le carnet personnel de Beckett, en ce qui concerne la mise en scène de *Fin de Partie*, sera mis en relation, ici, avec certains aspects de la fin de partie et de la théorie du jeu, pour tenter une analyse, peut-être subjective, de la pièce.

1 Article traduit de l'anglais par René Agostini.

2 L'économie de jeu mesure le nombre de pièces sur l'échiquier. Le nombre des pièces diminue par les échanges. Au début, il y a deux fois seize pièces. L'économie de *Fin de Partie* ne compte que quatre pièces pour une partie jouée par une seule personne. Le nombre de pièces de Hamm a donc été réduit, par les échanges, de soixante-quinze pour cent.

3 Terme allemand signifiant "obligation de bouger". Dans la fin de partie, on se trouve en *zugzwang* quand tout déplacement ne fait qu'aggraver la situation. Parfois, le mot s'emploie quand il n'y a aucun déplacement avantageux à faire.

4 *Chess complete*, p. 140.

Les acteurs doivent, selon Beckett, suivre scrupuleusement les indications scéniques⁵. Selon la théorie du jeu, voilà une partie *parfaitement informée* puisque tous les déplacements sont d'avance connus par les joueurs. Le jeu d'échecs n'est qu'un exemple de jeu obéissant à des règles parfaites selon lesquelles les pièces doivent être déplacées avec une précision rigoureuse. On ne peut faire fi des règles du jeu d'échecs ni des règles de *Fin de partie*, selon la *Fédération Internationale des Echecs (F.I.D.E.)* et selon Beckett lui-même... La vraie nature des relations entre acteurs dans *Fin de partie*, Beckett lui-même la définit on ne peut mieux :

- "Hamm est le roi de cette partie d'échecs qui est, d'avance, perdue. Il sait tout de suite qu'il effectue des déplacements bruyants et insensés. Que la gaffe ne le mènera nulle part. Enfin, il effectue quelques déplacements insensés supplémentaires, un peu comme un mauvais joueur ; un bon joueur aurait vite cessé. Il ne fait que tenter de différer l'inévitable fin. Chacun de ses déplacements fait partie des derniers déplacements inutiles censés différer la fin⁶.

Hamm, le mauvais joueur, survit en exploitant ses pièces. Il tente de poursuivre le jeu pour rester en vie jusqu'au dernier moment. Hamm n'abandonne qu'après qu'il a perdu tout avantage de par la conversion d'un pion en reine (cf. notre développement, à la fin de cet article, sur le petit garçon qui survient en fin de pièce -de partie- et son interprétation.)

Pendant une répétition, Beckett a dit à un acteur : "*Hamm dit non au rien*"⁷. Ce "*non au rien*" et l'approche d'une inévitable fin, dans la perspective de la théorie de la fin de partie, aident à comprendre pourquoi le lecteur/spectateur sort rarement indemne de *Fin de partie* et de cette présence d'un total effondrement.

"Il y a beaucoup à apprendre de l'étude de la fin de partie, par exemple la compréhension du pouvoir brut des pièces de l'échiquier"⁸. Le "*pouvoir brut*" des pièces de l'échiquier dans la fin de partie et dans *Fin de Partie* est éprouvé par le plan vide de l'échiquier. Le "*déstage*" de l'échiquier dans la fin de partie exige que les pièces soient déplacées avec précision, selon un calcul qui évite toute erreur. La prévoyance d'un

5 Beckett divise *Fin de Partie* en seize parties avec des déplacements très précis dans chaque partie. Il tenait très fort à ce que ses indications soient respectées. Dans une lettre adressée à R. Blin, il a écrit : "*Toute mise en scène qui ne suivra pas mes indications... sera pour moi inacceptable*" (*Why Beckett*, p.77).

Clov fait toujours huit pas en s'éloignant de Hamm pour aller vers la cuisine, et le point à mi-chemin entre ces deux lieux est indiqué dans le carnet berlinois de Beckett : à propos de la mise en scène de la pièce à Berlin, où il n'a rien laissé au hasard, il déclare : "*Il n'y a pas de hasard dans Fin de partie, tout relève de l'analogie et de la répétition*" (*On Beckett*, p. 54). "*C'est l'analogie et la répétition qui donnent la symétrie de cette pièce en un acte - deux couples, deux fenêtres, deux draps, deux poubelles*" (*ibid.* p.299). Le double et la symétrie caractérisent aussi le jeu d'échecs : deux rois, deux reines, deux tours, deux fous, deux cavaliers, et deux "*armées*" de pions qui luttent pour posséder un espace enclos.

6 Propos de Beckett à Ernst Schroder, l'acteur qui jouait Hamm dans la mise en scène de 1967, à Berlin.

7 *On Beckett*, p. 299.

8 *Chess Complete*, p. 139.

développement possible peut précipiter ou retarder la fin. L'interdépendance des pièces est aussi importante que leur positionnement⁹.

L'échiquier de Beckett n'a que quatre pièces : Nagg et Nell - les parents de Hamm (pions nus *en prise*¹⁰). Clov - le fils de Hamm (son *cavalier* de confiance). Et Hamm - le roi qui, à la fin, sera le "roi restant". Hamm, le roi, et ses pièces sont comme des "cadavres vivants" dans ce monde apocalyptique où la fin et les préparatifs de la fin constituent leur seule raison d'agir.

Clov, le serviteur le plus fidèle de Hamm, se demande jusqu'à quel point il va souffrir. Mais, en cette heure grave, il perd son désir de rester fidèlement auprès de son roi. Les premières paroles de Clov, purement contemplatives, sont une réflexion sur ce qui se passe exactement sur l'échiquier :

- "CLOV (regard fixe et voix blanche) : Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir (un temps). Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et, un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas (un temps). On ne peut plus me punir (un temps). Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle (un temps). Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle" -¹¹.

Le besoin de Clov d'en finir et d'en finir avec la fin se rapporte à sa position dans la *hiérarchie du jeu*.¹² Sa disparition est inévitable. Pendant toute la pièce (tout le jeu), il se demande pourquoi il reste fidèle à Hamm et pourquoi sa position dans la *hiérarchie du jeu* (de la pièce) semble devenir de moins en moins importante :

- "HAMM : Va me chercher la gaffe. (Clov va à la porte, s'arrête.)

CLOV : Fais ceci, fais cela, et je le fais. Je ne refuse jamais. Pourquoi ?

HAMM : Tu ne peux pas.

CLOV : Tu ne pourras plus..."¹³

La certitude qu'il n'y aura *plus rien* libérera, en fin de compte, Clov et Hamm de toute obligation mutuelle. Même après l'indésirable *plus rien*, Clov devra encore s'acquitter de deux devoirs : servir Hamm et travailler à la cuisine. Mais les besoins personnels, subjectifs, du moi de Clov sont principalement de "*créer un peu d'ordre*". Cette obsession de l'ordre explique pourquoi il se réfugie dans sa cuisine, où il s'exile, pour fuir Hamm, et qui est l'espace le plus ordonné du "texte de scène" de *Fin de Partie*.

Clov, cette pièce du jeu qui aime l'ordre, tout comme, aux échecs, le cavalier, est le personnage (l'acteur) le plus ordonné et le plus prédéterminé dans le jeu (la pièce)¹⁴.

9 Le carnet berlinois de Beckett sur la mise en scène de *Fin de Partie* contient de nombreuses esquisses qui ont trait au positionnement de ses acteurs. Cf. *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett : Endgame*.

10 *En prise* : une pièce mal protégée pouvant donc être "mangée".

11 *Fin de partie*, Ed. de Minuit, p. 15.

12 Dans la hiérarchie du jeu d'échecs, aucune pièce n'est indispensable, sauf le roi. Tous les déplacements doivent être calculés de façon à ce que le roi reste en vie.

13 *Fin de partie*, Ed. de Minuit, p. 61.

14 Le cavalier est la seule pièce, autre que le roi, à devoir se déplacer toujours de la même manière

C'est le "non-lien" de cet espace indéfini et indéfinissable du décor de *Fin de Partie* qui pousse Clov dans les retranchements de sa cuisine. "*Clov ne veut qu'une chose, retourner dans sa cuisine, et cela doit toujours être mis en évidence...*"¹⁵. On sait que Clov fait ses courses à cheval :

- "HAMM : Et tes courses alors ?... Toujours à pied ?

CLOV : Quelquefois à cheval."¹⁶

La soumission permanente de Clov, qui est écrasé par Hamm, va jusqu'à la mutilation de son moi, du même coup amputé de toute possibilité de "*signifier quelque chose*". Il n'est toutefois pas le seul personnage/acteur à se soumettre à l'autorité législative de Hamm.

Nagg et Nell sont au plus bas de la *hiérarchie du jeu*. Ils sont réduits à vivre dans des poubelles ; incapables d'en sortir, comme piégés, ce sont des proies faciles. Nagg, Nell, et Clov dépendent de Hamm, pour se nourrir, pour parler, pour se déplacer ; chacun étant victime de son positionnement, de son rôle, dans la *hiérarchie* :

- "HAMM : Enlève-moi ces ordures ! Fous les à la mer !

(Clov va aux poubelles, s'arrête.)

NELL : Si blanc.

HMM : Quoi ? Qu'est-ce qu'elle raconte ?

(Clov se penche sur Nell, lui tâte le poignet).

NELL (bas, à Clov) : Déserte.

(Clov lui lâche le poignet, la fait rentrer dans la poubelle, rabat le couvercle, se redresse.)

CLOV (retournant à sa place à côté du fauteuil) : Elle n'a plus de pouls.

HAMM : Oh pour ça elle est formidable, cette poudre. Qu'est-ce qu'elle a baragouiné ?

CLOV : Elle m'a dit de m'en aller dans le désert.

HAMM : Tu l'as bouclée ?

CLOV : Oui.

HAMM : On va condamner les couvercles."-¹⁷

Les dernières paroles de Nell en train de disparaître sont un avertissement pour Clov et les autres ; une façon de leur conseiller de s'en aller quand ils le peuvent encore. Mais, l'ardeur inlassable que met Hamm à déclarer que "*dehors c'est la mort*" "cloue" Clov, le seul personnage/acteur mobile, en son état de dépendance vis-à-vis du monde de Hamm,

selon les prescriptions des règles de leur mobilité. Le cavalier se déplace en L. Le fou, la tour, la reine, se déplacent comme on veut dès qu'il y a devant eux une ouverture assez longue. Les pions avancent de deux cases à l'ouverture, puis d'une case. Si un cavalier se positionne sur le pourtour d'un carré de trois cases sur trois cases, il pourrait, en utilisant, par exemple, a3, a2, b1, b2, b3, c1, c2, c3, se déplacer indéfiniment en cercle à l'intérieur de ce carré. C'est un peu la cuisine de Clov, cette boîte, ou ce cube, parfaitement ordonné(e), et où il se déplace...

15 *On Beckett*, p. 299.

16 *Fin de partie*, Ed. de Minuit, p. 22.

17 *Fin de partie*, Ed. de Minuit, p. 39.

sans lequel il n'existe pas.

Ce refrain dans le discours de Hamm - "*dehors c'est la mort*" - démontre sa propre restriction, sa propre dépendance par rapport à la scène de *Fin de Partie* (cette maison, cette *forteresse*), ses propres mesures de sécurité contre "*la mort*" et "*l'autre enfer*"¹⁸. Le monde où manoeuvre Hamm est plutôt étroit ; il ne permet pas d'effectuer des déplacements de très grande amplitude. Mais Hamm parvient quand même à faire une "tournée d'inspection" dans ce petit royaume qu'est le sien, mais non sans l'aide de Clov :

"HAMM : Fais moi faire un petit tour.

(Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.)

Pas trop vite ! (Clov fait avancer le fauteuil). Fais moi faire le tour du monde

! (Clov fait avancer le fauteuil). Rase les murs. Puis ramène moi au centre.

(Clov fait avancer le fauteuil). J'étais bien au centre, n'est-ce pas ?

CLOV : Oui."¹⁹

La "tournée d'inspection" de Hamm remplit trois fonctions conformes à la fin de partie aux échecs : 1) la "mobilisation" (mise en mouvement) de sa personne, avec l'aide de Clov qui pousse le fauteuil, lui permet de devenir une pièce mobile capable de défendre et d'attaquer ; 2) le retour de Hamm au centre lui permet de préserver pour lui-même la possibilité d'une fuite, toujours bienvenue lors d'une soudaine attaque ; 3) les manoeuvres circulaires de Hamm réalisent une sorte de "triangulation"²⁰. Cela contraindra l'adversaire à se mettre en position de *zugzwang* (obligation de se déplacer pour une position moins bonne). Reste que la seule mobilité ne suffit pas à garantir la victoire de Hamm...

Comme toutes les fins de partie comprennent les rois, on peut supposer que Hamm n'est pas seul... Le "*vieux linge*" du début et de la fin de *Fin de Partie* "reste" - survit - en tant que roi ennemi qui mettra Hamm en échec et, en définitive, en échec et mat. C'est ce roi ennemi qui le manipule pour qu'il rejoigne le centre.²¹ La "*mort du dehors*" - blocage de toutes les lignes, horizontales et verticales - exige de Hamm qu'il se maintienne à l'intérieur de sa *forteresse*. Tout détournement hors de la *forteresse* - de la scène de *Fin de Partie* - est interdit par la *Fédération Internationale des Echecs (F.I.D.E.)* ainsi que par Beckett... Leurs règles sont strictes. Hamm est piégé... Après le troisième et dernier tour ("*à moi de jouer*") de Hamm, celui-ci s'aperçoit que la fin de partie est à son terme, "*vieille fin de partie perdue jadis... jouer et perdre, et perdre une bonne fois pour toutes*".

Ainsi, Hamm commence à rejeter sa gaffe, son chien, son sifflet, et libère ses pièces restantes. Durant les derniers mouvements de la bataille de fin de partie, Hamm est livré à lui-même face au "*vieux linge*". Ce qui le conduit, ou le conduira, à la résignation. Mais la question du résultat - qui a vraiment gagné ? - n'est jamais abordée.

La bataille de fin de partie dans *Fin de partie* ne finit pas de manière

18 *Forteresse* : dans la fin de partie, c'est "une situation où une force inférieure... érige un mur ou une barrière de défense". (*Chess Complete*, p. 235.)

19 *Fin de partie*, Ed. de Minuit, p. 41.

20 "Dans les fins de partie, c'est une manoeuvre par laquelle le roi atteint une position souhaitée en effectuant deux déplacements, alors qu'un seul aurait suffi. On a recours à cette manoeuvre pour sacrifier une pièce, en plaçant l'adversaire dans une situation de "*zugzwang*"." (*Chess Complete*, p. 240).

21 Le centre géométrique de l'échiquier comprend les cases d4, d5, e4, e5. (*Les Echecs*, p. 19).

conventionnelle : il n'y a pas de résultat - pas de gagnant, pas de perdant... Une partie d'échecs, sans cette fin attendue, va à l'encontre de toute théorie du jeu. Les règles que Beckett a établies pour sa pièce la définissent comme un jeu, ou une partie, très étendu(e) dans sa forme, puisque le nombre de déplacements possibles ou acceptables se détermine dans chaque partie du texte. Le caractère parfait d'une partie pré-déterminée impliquerait normalement un résultat net, avec vainqueur et vaincu. Mais, le défi de *Fin de Partie* à toutes les dimensions du jeu (son caractère "anti-dimensionnel") lui permet d'être un affrontement sans aucun résultat, et ce dans le respect même des lois de la théorie du jeu...

Une partie d'échecs qui ne finit pas, selon les règles, avec un gagnant et un perdant, c'est une partie où le total des pertes et des gains revient à zéro... Ce qui est gagné est égal à ce qui est perdu. "*Dans le tableau final de Fin de partie les quatre personnages occupent la même position que dans le tableau initial - ce sont des accessoires jonchant le sol.*"²² Beckett a beaucoup insisté sur les paroles répétées et qui font écho d'un personnage à un autre, du début à la fin de la pièce. Mais les mouvements répétés sont aussi importants que les mots répétés. Cette construction d'échos dans tous les sens semble signifier que ce qui a changé n'a en fait pas changé ; que ce qui est gagné est en fait perdu ; que ce qui est re-gagné est à nouveau perdu... Ce réseau d'échos, aussi entre les mouvements et le dialogue, ne doit pas s'interpréter comme un phénomène de duplication symétrique. Beckett ne voulait pas de symétrie parfaite dans *Fin de Partie*... "*Entre le début et la fin se trouve la petite différence qui se trouve précisément entre tout début et toute fin.*"²³ Cette "petite différence", c'est précisément ce qui caractérise une partie qui finit sans victoire, sans défaite...

On trouve, dans le cours même de "l'action" de la pièce, une distinction repérable entre une partie sans résultat et *Fin de Partie*. La "petite différence" ne se mesure pas par une comparaison de son début et de sa fin. Elle se mesure par ce qui arrive au milieu - la partie qui se joue vers le milieu de *Fin de Partie*. Ce sont les mouvements de Clov, les chroniques de Hamm, et les histoires qui se racontent entre Nagg et Nell. Le début et la fin de la pièce peuvent sembler se correspondre exactement ; or, le "degré zéro" de l'action, ou de l'activité, résulte, précisément, de l'examen que fait Clov du monde extérieur.

En observant celui-ci à l'aide d'un télescope, il détermine que tous les horizons semblent indiquer zéro. Dire que "*tout est zéro*", dans le contexte des points cardinaux, c'est une façon de désigner une zone morte de l'espace, un vide. Et avant même d'utiliser le télescope, Clov dit à Hamm que l'heure est "*toujours la même... zéro*". L'"horizon zéro" de *Fin de Partie*, ainsi que sa capacité d'extraire la scène de tout contexte dimensionnel de temps ou d'espace (son caractère "anti-dimensionnel"), l'ouvrent en grand angle pour en faire une pièce qu'on peut, dans le jargon des cosmologues, qualifier de "singularité"²⁴. La "dimension zéro" de *Fin de Partie*, à l'instar des "singularités", laisse la question du lieu (quel est le lieu de ce non-lieu ?) se perdre dans l'écume philosophique du marécage de *Fin de Partie*... Le "degré zéro" de l'orientation ne peut qu'être un moyen d'équilibre spatial servant de point d'appui à des mesures en nombres réels : "*Dans le système des nombres réels, 0 est le seul nombre qui n'est ni négatif ni positif, représentant une frontière entre*

22 On Beckett, p. 300.

23 On Beckett, p. 75.

24 Dans la théorie des "trous noirs", c'est l'idée d'une telle entorse à toute dimension de l'espace-temps que le temps n'existe plus et que l'espace devient une espèce d'écume...

*les nombres positifs et les nombres négatifs.*²⁵

Dans les limites propres à *Fin de Partie*, avec ses options "anti-spatiales", qui la situent hors de portée pour toute définition, se trouve une origine de neutralité produisant un environnement apparemment immuable, qui s'effondre quand il s'ouvre et s'ouvre quand il se ferme : l'effondrement, c'est la prise de conscience initiale : tout est vieux, finissant, en décomposition. L'ouverture en corrélation avec la fermeture, c'est la présence remarquée d'un petit garçon assis au-delà des limites du royaume de Hamm. C'est après que Clov a fait remarquer la présence du petit garçon à Hamm que celui-ci décide qu'il peut se passer de Clov.

L'affranchissement de Clov, à la fin, suite à l'apparition du petit garçon, peut s'interpréter de deux façons : 1) Ce petit garçon peut symboliser un nouvel acteur/personnage, qui remplacera Clov et servira Hamm dans son royaume. Les prières que Hamm, Clov et Nagg adressent à Dieu, la chronique de Hamm (selon laquelle "un homme qui rampait à plat-ventre" lui aurait offert un enfant) laisse peut-être entendre que l'enfant revient comme un sauveur, ou en tant qu'incarnation de l'innocence - "l'Agneau de Dieu" apportant quelque chose de positif dans l'univers apocalyptique du "plus rien"... Mais ce "scénario" est discutable, puisque Hamm, après la libération de Clov, se résigne à la perte ; 2) d'où cette interprétation, plus conforme à l'esprit de la fin de partie et de *Fin de Partie* : le petit garçon serait un pion ennemi ayant pénétré jusqu'à la septième rangée du camp adverse et sur le point de se convertir en reine. En ce sens, le petit garçon en tant que pion adverse représente le "procréateur potentiel" - celui qui fait tomber le courroux final de "la mort du dehors" et de "l'autre enfer" dans l'enceinte même de la *forteresse* intérieure de Hamm. Le pion qui, atteignant la huitième rangée du camp adverse, se convertit en reine, c'est exactement le "scénario" type d'une fin de partie que Hamm s'est désespérément efforcé de différer pendant tout le jeu (la pièce)...

La conversion du pion en reine est un principe fondamental dans la théorie de la fin de partie, qui est "fondée sur la conversion d'un pion supplémentaire pour la victoire... la pièce supplémentaire conduisant à un rapide échec et mat, ou faisant disparaître encore plus de pièces dans le camp adverse"²⁶. Le garçon, pion sur le point de devenir reine, réduit l'importance de Clov en tant que cavalier. C'est un peu sa superfluité et donc sa prédétermination pour un éventuel sacrifice qui s'accroissent ici, de par la nécessaire survie de Hamm dans la logique même de la pièce (du jeu) qui doit continuer... Donc, Clov est libéré soit pour se défendre tout seul sur l'échiquier, soit pour effectuer une ultime manœuvre en vue de retarder encore la mort du roi, Hamm. Après son dernier départ et son dernier retour sur scène, Clov, sortant de sa cuisine, assistant à la fin de Hamm, reste muet, immobile. Hamm, celui qui a le dernier mot, donne ses derniers ordres, tentant vainement de rallier son camp avant l'échec et mat imminent. Ses derniers ordres restent sans réponse, tandis qu'il essaye encore "d'hésiter la fin".²⁷ L'hésitation, l'absence de mouvement, et l'approche d'une fin conventionnelle, avec un résultat net (un perdant, un gagnant), renvoient Hamm à son point de départ - ses préparatifs pour la fin... C'est donc dans cette zone-là, entre début et fin, que se trouve la "plus petite différence" de *Fin de Partie* ... La

25 *Encarta, Zero*, p. 1.

26 *Chess Complete*, p. 140.

27 - "Et cependant j'hésite, j'hésite à... finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à... à finir." *Fin de Partie*, Ed. de Minuit, p. 17.

partie sans résultat dont on trouve trace dans *Fin de Partie*, c'est cette absence de vainqueur(s) et de vaincu(s) réels, par rapport aux principes du jeu d'échecs.

Des recherches plus approfondies en ce qui concerne les parties sans résultat (par rapport au résultat douteux de la fin de *Fin de Partie*) peuvent soit encourager soit décourager d'autres discussions là-dessus... Je pense très sincèrement que cet article est loin d'avoir fait le tour de la question de la fin de partie et de la théorie du jeu par rapport à *Fin de Partie*. Restent de très nombreuses questions sans réponses. Il serait intéressant d'explorer d'autres aspects de la théorie du jeu, les déplacements hors-scène (hors-échiquier) de Clov, son symbolisme. Une approche psychanalytique du cas de Clov pourrait peut-être expliquer pourquoi sa position, en tant que cavalier ou serviteur, ne l'empêche pas de faire tous les efforts qu'il fait pour (r)établir un certain ordre... Bien sûr, toutes les spécificités de la fin de partie et de l'analyse en théorie du jeu ne sont pas là pour réduire *Fin de Partie* à un type d'équation mathématique.

Je ne cherche, en fait, qu'à apporter de l'eau au moulin de la recherche sur *Fin de Partie* et sur Samuel Beckett.

Indépendamment de cet article, je trouve que *Fin de partie* est la plus puissante et la plus troublante des pièces de Samuel Beckett, et je n'ai pas encore vraiment compris pourquoi.

William M. BUCKNER

BIBLIOGRAPHIE

- 1) Beckett, Samuel. *Endgame*, New York, Grove Weidenfeld, 1958.
et Les Editions de Minuit, Paris, 1957.
- 2) Brater, Enoch, *Why Beckett*, New York, Thames and Hudson, 1989.
- 3) Dauben, Joseph W. *Encarta : Game Theory*, Funk and Wagnall's Co. 1993.
- 4) Gontarski, S.E., *On Beckett : Essays and criticism*, Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984.
- 5) Gontarski, S.E., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Endgame*, New York, Grove Press, 1992.
- 6) Kenner, Hugh. *Samuel Beckett, A Critical Study*, London, John Calder, 1964.
- 7) Pandolfini, Bruce, *Chess Complete*, New York, Fireside, 1992.
- 8) Ramini Noël, *Les Echecs faciles pour tous*, Paris, Editions de Vecchi, 1988.
- 9) Singer James, *Encarta : Zero*, Funk and Wagnall's Co. 1993.
- 10) Thorne, Kip S. *Black Holes and Time Warps : Einstein's Outrageous Legacy*, New York, W.N. Norton and Company, 1994.

LA SIGNIFICATION DU JARDIN DANS *LES RECLUS* DE FRANCIS EBEJER

Lorsque le jardinier de *Richard II* se désole:

"Oh! comme il est regrettable
qu'il n'ait pas soigné et entretenu son domaine
comme nous ce jardin! " (III, 4)

nous savons depuis le début de la scène que Shakespeare utilise l'image du jardin comme une métaphore du royaume que Richard n'a pas voulu - ou pas su - purger de ses parasites et autres "chenilles". Et lorsque ce même jardinier explique:

"Les rameaux superflus, nous les coupons de façon que les branches mères vivent." (ibid.)

nous ne pouvons qu'être frappés par la similitude entre la métaphore shakespearienne et les propos tenus par deux des personnages qu'Ebejer met en présence au tout début de sa pièce.

Il est donc raisonnable de se demander si l'auteur des *Reclus* n'a pas, à sa manière, cherché à investir son jardinier d'une fonction plus importante que son rôle - une douzaine de répliques en tout - ne pourrait le laisser présager et, parallèlement, si le jardin, lieu presque exclusif de toute l'action dramatique proprement dite, n'est pas autre chose qu'un simple décor.

La pièce s'ouvre sur le premier dialogue - il y en a deux, le second à la fin - entre Liza, une jeune pensionnaire de l'hôtel, et Nicola, le jardinier. Ce dernier est en train de tailler les arbres. Liza l'aborde et engage la conversation sur le sujet de la taille et de sa finalité. Rien que de très banal pour une scène d'exposition et le court dialogue passerait peut-être inaperçu sans cette réplique de Liza: "C'est étrange... vous coupez les choses pour qu'elles repoussent davantage."

Liza ne peut, bien entendu, ignorer ce que fait Nicola puisque c'est elle qui le salue en lançant: "Alors, vous taillez." Une entrée en matière qui, dans la vie réelle, ne brillerait certes pas par son originalité car la nature de l'activité du jardinier ne laisse pas la place au moindre doute (cf. indications scéniques) mais qui présente ici l'avantage d'attirer notre attention sur le paradoxe mis en lumière par la jeune femme: le but de la taille étant de faire en sorte que les "choses" - et non les branches, ce qui serait plus précis - repoussent, pourquoi, en effet, se donner la peine de les couper en premier lieu? Au plan littéral, Liza qui, manifestement, sait ce que tailler veut dire, soulève donc un problème qui n'en est pas un. Mais sa remarque, pour incongrue qu'elle puisse sembler dans le cadre du jardin *stricto sensu*, revêt une tout autre signification dès lors qu'on l'accepte en tant que métaphore du drame qui va se jouer. Il est en effet tentant de voir dans ces "choses" qui poussent et qu'il faut couper afin qu'elles repoussent davantage les cauchemars d'Emanuel, la némésis de Mark, les remords de Rafaela, la haine de Walter pour Jeanne et le regard satisfait que cette dernière jette sur son passé. En ce sens, les paroles de Liza sont annonciatrices. La

catharsis, but du "divertissement" de l'Acte II, scène 2 est, de l'aveu même d'André, un échec (pp. 65 et 69): Emanuel n'éprouve aucun regret de sa faute ni le besoin de la racheter (p. 62); Jeanne assure qu'elle a de beaux souvenirs (p. 66) et qu'elle finira par oublier les autres (p. 68); Mark, dans son état d'ébriété, voue André aux gémonies et aggrave son cas (p. 71); Walter répète, à l'intention de Jeanne, ce qu'il a déjà exprimé à l'Acte I, scène 2 (p. 72) et Rafela de conclure: "Le principal, c'est que tout est de nouveau comme avant" (p. 72) et que "rien n'a changé" (p. 73).

La réponse que Nicola fait à Liza ("Plus vigoureusement! Et en meilleure santé.") s'inscrit elle aussi dans cette rhétorique de l'annonce et constitue un bel exemple d'ironie dramatique que vient couronner le "Espérons!" de la jeune fille.

Si, dans *Richard II*, le mal peut être extirpé définitivement par une éradication totale - c'est-à-dire, au plan strictement politique, par l'annihilation pure et simple des éléments corrupteurs du royaume -, il n'en va pas exactement de même en ce qui concerne *Les Reclus*, ni d'ailleurs pour l'ensemble de l'œuvre d'Ebejer.

Considérons, par exemple, cet extrait de *Une Couronne d'innocents maltais*¹:

"Le jardinier s'était remis au travail. Taille... tire... coupe... De mauvaises herbes qu'il fallait couper ou arracher, et jeter sur le tas près de la pagode sans forme ni contours. Des herbes arrachées par la racine... S'assurer qu'il n'en reste rien qui puisse germer. Ce serait très mauvais! Taille... tire... coupe... comme ceci! La racine vient bien, entière avec toutes ses radicelles, ne laissant qu'un minuscule trou vide dans la terre humide. Dans une minute ou deux, le trou se comblerait à nouveau; la terre glisserait pour le recouvrir; sans y prendre garde, le jardinier marcherait sur le trou avec ses gros et lourds sabots, tassant la terre. Plus de trou maintenant, mais d'autres graines, des graines de mauvaises herbes...

Ainsi va la vie! Des graines sans valeur, inutiles et rejetées. Inutiles. Pas de place pour elles dans le Grand Dessein, assurément. Alors, qu'on les arrache!" (pp. 179-80)

Nous remarquons que l'allégorie du jardin dans le roman est à bien des égards semblable à celle que nous propose la pièce. Le mal, symbolisé ici par les branches que l'on coupe afin qu'elles repoussent plus vigoureusement, là par les mauvaises herbes qui germent pour ainsi dire du néant, est inhérent à l'homme et fait partie intégrante de sa nature. Il est vain, nous dit Ebejer, de prétendre l'extirper une fois pour toutes, comme si la nature prenait un malin plaisir à l'entretenir, le cultiver, et à tout mettre en œuvre pour qu'il ne disparaisse jamais. La pureté, l'innocence ne sont que chimères et leur poursuite irraisonnée caractérise celui ou celle qui refuse d'intégrer dans sa démarche les leçons de l'expérience. C'est le cas de Joseph, le "*puer aeternus*" de *Dans l'oeil du soleil*² et celui du prêtre Dun Matthew dans *La Malédiction du cafard géant*³ jusqu'au moment où il accepte

1 *Wreath of Maltese Innocents* (MacGibbon & Kee - Granada Publishing - London, 1958).

2 *In the Eye of the Sun* (MacDonald and Company, London, 1969).

3 *Evil of the King Cockroach*, publié ensuite sous le titre *Wild Spell of Summer* (MacGibbon & Kee, London, 1968).

pleinement l'idée de sa propre faillibilité et en assume les conséquences. A ce propos, la citation de Hesse placée en exergue au roman est très révélatrice:

"Toute créature, même la plus simple, est déjà coupable, déjà multiple. Le chemin de l'innocence passe par une implication toujours plus profonde dans la faute, dans la vie humaine." (*Steppenwolf*)

Pour Ebejer, comme pour Hesse, l'innocence ne se perd pas, elle se retrouve - ou plutôt, elle se découvre. Par un renversement assez inhabituel, c'est en péchant que l'homme peut devenir innocent. Lors d'un entretien avec M. Giuseppe Constantino, l'auteur précise sa pensée:

"[Il ne s'agit] pas [de] l'innocence du nouveau-né, mais de l'innocence qui vous vient après toutes les vicissitudes de l'existence."⁴

L'approche d'Ebejer n'est donc pas pessimiste aux sens philosophique et chrétien du terme. Ayant posé que la corruption, issue du péché originel, existe en germe dans tout individu, il propose un moyen de sortir de ce cercle vicieux sous la forme d'un double regard. C'est la mémoire qui seule peut nourrir le présent et en corriger les effets pervers. Nier le passé, c'est refuser la possibilité du pardon. "Faute avouée est à moitié pardonnée", dit le proverbe; à moitié seulement, car il reste une étape importante à franchir, celle de l'expiation susceptible de mener à la réconciliation. On retrouve là un thème récurrent dans l'œuvre ébéjerienne et qui dans *Les Reclus* apparaît comme le thème central de la pièce.

Dès lors, il n'est pas surprenant que le jardin, traditionnellement associé au péché originel, soit le lieu du déroulement de l'action. De fait, il occupe la majeure partie de la scène et les personnages y pénètrent - ou en sortent - par la gauche (le monde extérieur) ou par la droite (l'hôtel proprement dit). C'est dans le jardin que des conflits se nouent, que les dénégations s'accumulent, et qu'André et Casta s'emploient à faire accepter par chacun sa propre vérité. D'un point de vue strictement dramatique, le jardin constitue le seul espace dont le spectateur ait une vision totale. Ainsi ce dernier peut voir et entendre Nicola tailler les arbres et commenter son travail tandis que tout ce qui survient en dehors lui est rapporté (les cauchemars d'Emanuel), suggéré (les pulsions suicidaires de Walter) ou simplement explicité (la propension de Rafaela à laisser glisser la vaisselle entre ses doigts). De cette façon, le jardin apparaît comme un lieu de passage obligé entre le monde extérieur et l'hôtel, entre un monde ouvert et un monde clos, entre libération et enfermement. C'est à cause de leur incapacité morale et, pour oser une formule, de leur acharnement anti-thérapeutique que les personnages se condamnent au second de ces mondes. Il est significatif que le rôle symbolique joué par Nicola se trouve mis en relief par le questionnement de Liza, seule parmi les autres personnages à n'avoir pas encore été souillée par la faute. Pour Emanuel, au contraire, Nicola n'a d'utilité qu'en tant qu'il répare les fenêtres qui battent la nuit, c'est-à-dire dans la mesure où il l'aide à s'enfermer davantage.

4 Giuseppe Constantino, *Francis Ebejer - A Maltese Playwright Speaks to the World* (Tesi di Laurea, Università di Messina, 1984).

Symboliquement et dramatiquement, la fonction du jardinier, tout comme celle du lieu où il évolue, échappe totalement aux autres personnages emmurés dans leur propre refus. Par la force des choses - il s'agit de théâtre - ils lui tournent le dos et ne peuvent donc pas voir dans ces branches que Nicola coupe pour qu'elles repoussent plus vigoureusement l'inéluctabilité de la corruption qui leur est inhérente et, partant, la seule solution qui leur soit offerte de devenir innocents, dans l'acception ébéjerienne du terme.

Bien sûr, objectera-t-on, il leur suffirait de se retourner, de regarder en arrière et voir enfin le jardin pour ce qu'il signifie véritablement. Ebejer lui-même ne refuserait pas, *a priori*, cette éventualité:

"J'ai dépeint la dégradation spirituelle et la stérilité, mais dans le but de montrer par quels moyens on pouvait en sortir. Dans mon pessimisme, il y a toujours, au loin, une petite lueur d'optimisme. L'idée que je veux exprimer est celle-ci: si seulement un tel avait agi différemment. Si seulement il ou elle n'avait pas suivi ce chemin, etc."⁵

Mais, comme nous le savons, ils ne le font pas; parce que regarder en arrière c'est aussi regarder en bas. Le symbolisme du jardin en effet ne s'inscrit pas seulement dans le champ scénique horizontal; il procède aussi d'une verticalité que lui confère le titre même de la pièce.

Le mot "*cliffhanger*" désigne normalement une "situation dramatique ou incertaine"⁶. Ce n'est pas le cas ici et nous pouvons constater qu'Ebejer a adapté le mot à ses propres besoins. Si les notions de drame et d'incertitude informent effectivement la pièce de bout en bout, le mot - ici au pluriel - désigne ceux des personnages qui, tels des alpinistes en perdition dont la progression est arrêtée au beau milieu d'une falaise à pic, sont condamnés à l'immobilisme parce que, étant incapables de s'élever (Paradis *via* expiation suivie du pardon), ils ne peuvent, s'ils lâchent prise, que sombrer dans un avilissement total et définitif (Enfer *via* non-expiation et donc absence de pardon). Le *statu quo* auquel ils s'agrippent désespérément est tout entier contenu dans les mots que prononce Rafela à la fin de la pièce (cf. *supra*). C'est donc un sentiment d'incomplétude, de flou dramatique, qui prédomine lorsque Liza s'adresse de nouveau à Nicola au lendemain de l'échec de la séance de thérapie de groupe, si l'on peut dire, organisée par le frère et la sœur.

Le second dialogue se place après le "divertissement", mais avant le constat d'échec exprimé tour à tour par les divers protagonistes, hormis Nicola. A la différence du premier, il a lieu "tôt le lendemain matin", c'est-à-dire au commencement d'un nouveau jour (le jardinier travaille depuis l'aube), en l'occurrence le temps dramatique de tous les possibles: Liza est "absorbée dans ses pensées", "préoccupée" et "se met à marcher sans but précis"⁷ avant de s'arrêter près de Nicola. Ici encore, c'est elle qui engage la conversation mais cette

5 Guido Gulino, *Aspetti della letteratura maltese in lingua inglese* (Tesi di Laurea, Università di Torino, 1984).

6 Ce qui, soit dit en passant, pose le problème de la traduction du titre, *The Cliffhangers* étant littéralement intraduisible.

7 Cf. indications scéniques.

fois, et l'on sait pourquoi, sur un autre registre. Au plan littéral, l'échange ne porte plus sur des considérations, disons, techniques, mais résolument affectives: "Je vous ai écouté manier vos outils avec plaisir," dit Liza. Et puis cette question que rien - nous nous plaçons toujours au plan littéral - ne paraît justifier: "Est-ce que vous la [= la nature] haïssez?"

Le simple bon sens voudrait qu'un jardinier qui haïrait la nature changeât de métier! Ici encore, il nous faut, nous aussi, changer de registre et nous rappeler le paradoxe énoncé par la jeune fille au début du premier acte. Mais Nicola ne hait pas la nature. Il l'aime "dans la mesure où [il] peut la maîtriser. Comme ceci." C'est-à-dire en coupant "les choses pour qu'elles repoussent davantage." Nous avons expliqué comment, à la fin de l'Acte III, le terrain est prêt pour le regain ("rien n'a changé"). Nous pouvons donc en déduire que lorsque Nicola affirme qu'"une partie seulement" de la nature est "notre ennemie acharnée", c'est de cela même qu'il veut parler. Cette partie de la nature qui ne change pas et qui est en même temps notre implacable ennemie, c'est celle sur laquelle il n'a aucune prise, celle qui entoure son jardin où il règne en maître. C'est la nature telle que la veut Jeanne:

"Non... j'aime voir la nature tout envahir, tout recouvrir, ne laisser aucune trace... rien qu'une débauche de verdure et de broussailles épaisses et inextricables. Recouvrant les choses. Les choses passées. Il y a des choses qu'il vaut mieux laisser où elles sont." (p. 68)

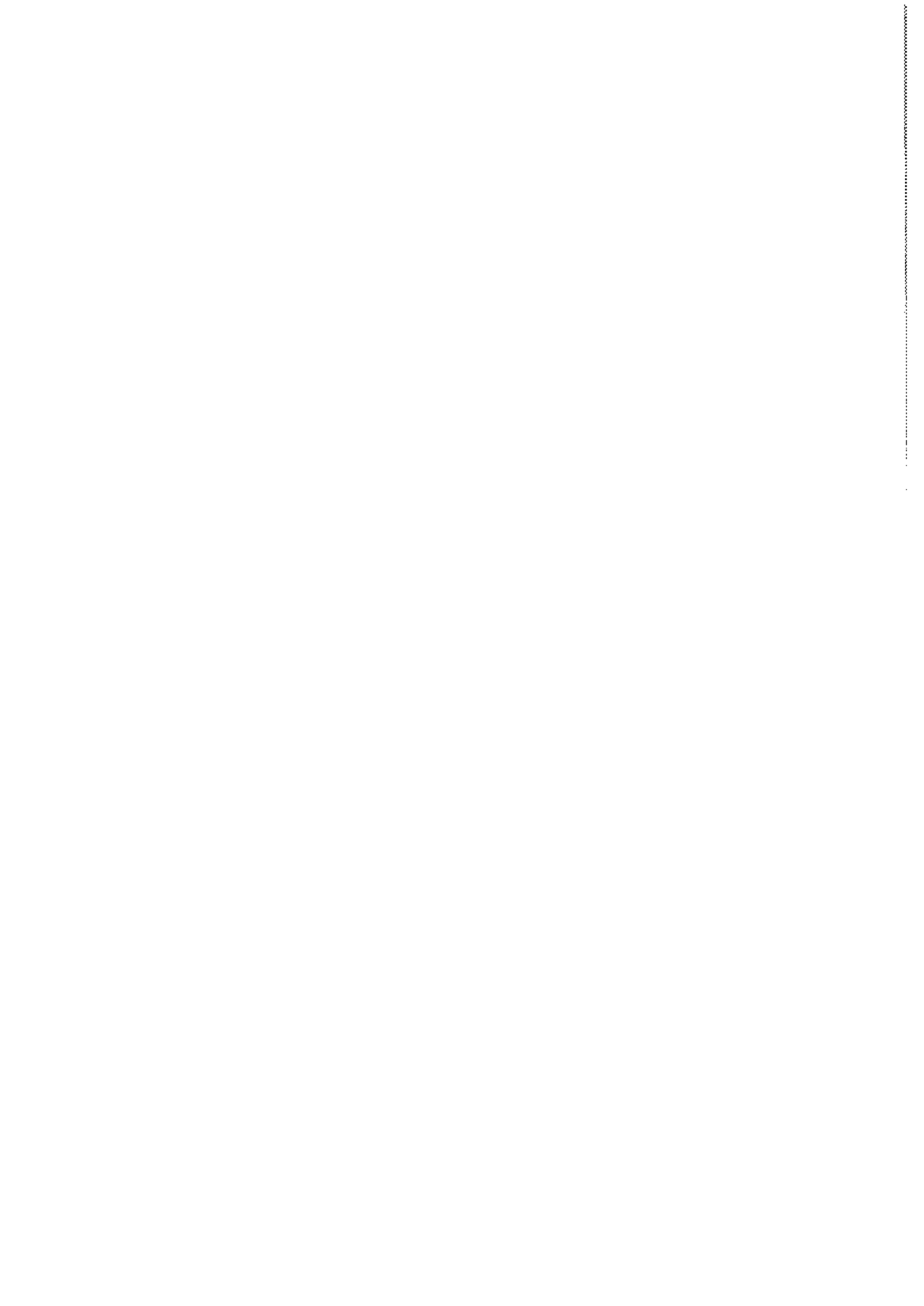
Cette nature-là, c'est l'oubli, le refus du passé et des "choses" qui l'encombrent. De là à voir dans le jardin une allégorie de la mémoire et en Nicola une personnification de la conscience vive de ce même jardin il n'y a qu'un pas: conscience que le passé, quelle que soit la détermination avec laquelle on s'efforce de l'oblitérer, non seulement ne disparaît pas mais réapparaît (repousse) avec toujours plus de force et de ténacité (plus vigoureusement et en meilleure santé).

Le jardin dans lequel Nicola semble travailler tous les matins, ne fût-ce que pour cette raison et en dépit du fait que Casta (p. 16), Jeanne (p. 22) puis André (p. 37) comparent l'endroit à un "paradis", ne saurait être un jardin d'Eden; ou alors c'est un Eden d'après la Chute, un Eden qui ne perdure que dans l'attente d'un rédempteur et reçoit à la place la visite d'envoyés de l'Enfer - c'est du moins la conviction de Mark (p. 71) -, un Eden enfin qui, au lendemain de la catharsis manquée, devient une "zone neutre aux contours indistincts"⁸, ressemblant plutôt en cela à l'un des premiers cercles de l'Enfer⁹ dans la *Divine Comédie*, où les âmes non rachetées sont condamnées à la désespérance en attendant le Jugement dernier.

Jean-Patrick FESTE
Lycée Duhamel du Monceau, Pithiviers

⁸ Ibid.

⁹ Cette analogie avec l'Enfer a été soulignée par M. Joe Friggieri dans *Contemporary Art in Malta*, A Malta Arts Festival Publication, October 1973: André et Casta échouent, fait remarquer l'auteur, parce que "le feu qui couvait [dans tous les personnages] a été attisé l'espace d'un instant après tant d'années, et son unique effet a été de brûler, et non de purifier."



DE THE WAY OF THE WORLD (CONGREVE) A
RESTORATION (EDWARD BOND):
LA TRAGÉDIE RESTAURÉE

*"Je crois que beaucoup de ce que j'écris est profondément tragique, oui. Je pense que le rapport entre l'humour et la tragédie est comme la relation amour/haine. C'est très proche."*¹

(Edward Bond)

Restoration (1981) s'inscrit dans la lignée des initiatives théâtrales dont l'objectif est de remettre à l'honneur la comédie légère -- "witty comedy" -- de la Restauration. En 1963, la mise en scène par William Gaskill, au Royal Court, de *The Beaux Stratagem* (Le Stratagème des roués) et de *The Recruiting Officer* (L'Officier recruteur) de Farquhar, suivie de celle de *The Double Dealer* (Le Fourbe) de Congreve, ouvre la voie à l'entreprise de Bond dans *Restoration* : il s'agit de se servir d'une formule triomphante à la fin du XVII^e siècle pour mettre en place une parabole universelle sur la société capitaliste.

Cette étude s'interroge sur la façon dont un dramaturge marxiste tel que Bond utilise la recette de ce que Charles Lamb, dans les *Essays of Elia* (*Essais d'Elia*, 1823), a baptisé la "comedy of manners", pour en subvertir les techniques dramatiques. Dans *Restoration*, la comédie s'infléchit en théâtre épique² grâce, notamment à la restauration du tragique et à l'altération de la formule-modèle.

La "formule" revue et corrigée par Bond

Les premières scènes de *Restoration* d'Edward Bond inscrivent la pièce dans le droit fil des comédies de la Restauration et de celles de Goldsmith et Sheridan. Bond y met en scène la formule-même de la "comedy of manners". Tout d'abord, l'intrigue amoureuse y est étroitement mêlée à l'intrigue financière : afin de redorer son blason Lord Are, proche du "Man of Mode" ("l'homme à la mode") d'Etherege ou du Lord Foppington de Vanbrugh dans *The Relapse* (La Re chute) condescend à épouser Ann Hardache (dont le nom n'est pas sans rappeler celui de Kate Hardcastle³, la fille d'un riche marchand en quête de titres de noblesse). Le code romantique est donc sacrifié au code financier qui vient le remplacer en toutes occasions ("matrimoney"). Autre composante essentielle de la "comedy of manners", l'opposition ville/campagne se retrouve également dans la pièce de Bond :

1 In *Théâtre / Public*, (Gennevilliers) Mai-Juin 1993 p. 35.

2 Le théâtre épique, essentiellement développé par Bertolt Brecht, est repris par la majorité des dramaturges politiques anglais contemporains. Ce théâtre interrompt la progression traditionnelle (aristotélicienne) de l'action par des moments de narration qui mettent un terme à l'illusion théâtrale. Ce théâtre "raconte" au lieu de "montrer" l'action.

3 Kate Hardcastle est l'héroïne de *She Stoops to Conquer* (Elle s'abaisse pour vaincre) de Oliver Goldsmith (1773).

LORD ARE: When I pass the boundaries of the town I lower the blinds in mourning and never go out of my estate for fear of the beasts.

FRANK: Cows aren't beasts sir. (I, 1. p.182)⁴

Dans les premières scènes de la pièce, le "wit", proche de ce que Molière appelle le "bel esprit" dans *L'Impromptu de Versailles*, est utilisé avec la régularité d'un système et alterne avec les autres langages distinctifs de la comédie de la Restauration, tels que les archaïsmes ("tis"; "t'was") et les jurons vidés de leur sens, à base de "pox", "gad" ou encore "oaf".

Si, au plan linguistique donc, *Restoration* fait écho à la comédie dite de la Restauration (au sens large, c'est-à-dire de Wycherley à Farquhar), l'objectif n'est cependant pas tant d'usurper la formule pour la parodier que de s'en servir de cadre pour une parabole universelle: la pièce se passe en Angleterre au XVIII^e siècle ou, comme le dit Bond, "another place at another time"⁵ (p.177).

En effet, un premier décollement par rapport au modèle s'effectue assez précocement dans la pièce. On sait que dans la "comedy of manners", l'esprit le plus brillant gagne toujours. Ainsi, dans *The Way of the World* (*Le Train du monde*), le "truewit"⁶ Mirabell l'emporte, et il va sans dire que Congreve cautionne tacitement la vision du monde exprimée par son héros. Le jugement moral intervient, *a contrario*, pour sanctionner les méchants dont le nom, à la manière des allégories du théâtre médiéval, trace avant l'heure le destin: *Mar-would* ("to mar" = "gâter") et *Fain-all* ("to feign" = feindre). Dans *Restoration*, en revanche, si Bond, fidèle à la formule qui lui sert de modèle, s'applique à accorder la victoire au plus bel esprit, il ne saurait, en bon marxiste, entériner la vision du monde proposée par son personnage triomphant. Si Lord Are a de l'esprit, il ne parvient à aucun moment à provoquer une réaction de sympathie de la part du spectateur. Il est drôle, certes, mais odieux sous tous rapports. Ce premier dérapage -- la justice poétique n'est pas faite -- permet d'entrevoir que la comédie triomphante qui s'annonce au début de la pièce va progressivement se muer en comédie sombre, "dark comedy"⁷. La pièce de Bond se dégage du modèle dont elle subvertit la formule et, réhabilitant le tragique, elle s'affirme en tant que parabole épique. Bond fait subir une métamorphose aux deux systèmes de signes qui dominent la "comedy of manners": le "wit" et ce discours des apparences, singulièrement proche de ce que Brecht a baptisé le "gestus".

4 L'édition utilisée ici est *Bond: Plays Four*. Methuen, 1992.

"Lord Are: Lorsque je franchis les limites de la ville je baisse les stores en signe de deuil et je ne sors jamais de ma propriété par peur des bêtes sauvages. / Frank: Les vaches ne sont pas des bêtes sauvages, Monsieur."

5 "ailleurs, à une époque différente".

6 La sociologie a opéré une confusion entre le trait linguistique lui-même et la classe sociale capable d'en user. Elle a classé les beaux esprits en diverses catégories. Les "truewits" manient le bel esprit avec autant de finesse que de naturel. Ils s'opposent ainsi aux "witwoulds" ou "wouldbes" qui ne sont que de pâles imitations des premiers ou encore aux "witless" qui n'ont à leur disposition, comme outils linguistiques, que les calembours et les jeux de mots ("false wit").

7 J. L. Styan. *The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge: Cambridge UP, 1962.

Le tragique esquivé: "wit" ou lutte des classes

Dans la comédie de la Restauration, et dans *The Way of the World* en particulier, le tragique demeure à l'état virtuel. La crise spirituelle se dissimule sous le rire. Bond, conscient de cette potentialité, s'applique à la développer dans *Restoration*, alors que Congreve, grâce à un système linguistique original -- le "wit" --, l'escamote du mieux possible.

La société qui fait l'objet de la satire dans la "comedy of manners" sort tout droit du *Léviathan* de Hobbes. L'état de nature, c'est l'état de guerre : "l'homme est un loup pour l'homme". Cet aphorisme bien connu ne saurait, du reste, trouver meilleure illustration que dans *Early Morning* (*Demain la veille*), de Bond⁸, où le cannibalisme auquel se livrent Victoria et Albert sert de métaphore scénique à l'agression permanente de la vie en société. Dans l'environnement épicurien et libertin de *The Way of the World*, le plaisir est une prérogative masculine. La hiérarchie des valeurs épicuriennes, telles qu'elles revivront dans *Restoration* à travers le personnage de Lord Arc, classe en effet le jeu, les femmes et la boisson sur les trois marches du podium. L'"amitié" elle-même, que l'on prétend sauvegarder à tout prix, est un terme dont la polysémie entraîne la faillite. Le pouvoir suprême est celui de "se faire plaisir" (c'est là toute la quête de Millamant dans son émancipation⁹). Financièrement, le protagoniste est embourbé dans une société patriarcale bloquée : les jeunes gens ne se marient que sur le consentement paternel, sous peine d'être privés du "trust", héritage qui devient sa propriété, non pas à la mort du père, mais à l'occasion du mariage. Même pour les optimistes qui voient dans l'union de Mirabell et Millamant un contrat fondé sur le consentement mutuel, et en Mirabell un nouveau type de héros dont les valeurs seraient celles du sentimentalisme naissant -- "mariage et paternité" -- contre celle de l'épicurisme alors moribond, l'arrière-plan demeure noir. Les conditions que pose Mirabell avant son mariage, dans la fameuse scène dite des "provisos" (IV, 128-250), visent non pas à définir les limites de sa propre liberté, mais bien à circonscrire la liberté d'action de sa future femme. Mirabell a encore un pied (et tout le poids du corps) dans un monde patriarcal : devenir père, certes, mais engendrer un fils, cela s'entend ! Autrement dit, le contexte social qui sert de toile de fond à la "comedy of manners" est tout sauf léger et la vision du monde qui est véhiculée est tout sauf optimiste. La comédie se greffe donc sur une vision du monde éminemment pessimiste.

Ce qui transforme cet enfer hobbesien en une pièce comique n'est autre que le "wit". La critique préfère d'ailleurs l'expression "wit comedy" à celle de "comedy of manners". Le "wit", érigé en système fondateur par Congreve, n'hérite que d'une fonction ornementale dans la pièce de Bond et constitue par là-même un des premiers points de rupture dans la filiation qui unit Bond aux dramaturges de la Restauration. Le "wit" est un raccourci intellectuel, à entendre sur le mode de la syncope musicale, qui permet de trouver des ressemblances entre des choses qui n'en ont pas ou des dissemblances entre des choses similaires. Il se rattache à une vision associationniste du monde telle que l'expriment Locke

8: La pièce fut seulement jouée en 1968, date de l'abolition de la censure en Grande-Bretagne.

9 "Millamant : I please myself." ("je me fais plaisir"). William Congreve. *The Way of the World*, Brian Gibbons, ed. London: New Mermaids, 1986, 1992. (II, 393) p. 43. Toutes les références à la pièce renvoient à cette édition.

et Hobbes, elle-même l'avatar de "the great chain of being" des Elisabéthains. Autrement dit, le "wit", est la capacité de créer un univers de mots où, par le biais d'une structure binaire (comparaison ; métaphore), un personnage met le monde qu'il vit en équation avec un irréel, avec une fiction. Le "wit" est la propension qu'ont tous les personnages à créer des fictions auxquelles ils se laissent prendre.

FAINALL : "I'd no more play with a man that slighted his misfortune than I'd make love to a woman who undervalued the loss of her reputation" (I, 7-9, p.11)¹⁰.

Dans les pièces, extrêmement bavardes, de la Restauration, tous les personnages se définissent par leur appartenance ou non-appartenance au monde des "wits"; ils sont soit des "truewits", ou des "witwounds" ou encore des "false wits", selon qu'ils se montrent virtuoses de la langue, coupables d'excès ou d'insuffisance, ou encore grossiers et aisément bernés. Autant dire que les personnages se qualifient d'entrée de jeu comme énonciateurs. Contrairement à ce qui se produit dans *Restoration*, tous les personnages-énonciateurs¹¹ de *The Way of the World* emploient donc le "wit", c'est-à-dire une fiction supplémentaire, pour dire leur propre rapport au monde:

MILLAMANT: I have enquired after you as after a new fashion¹²(II, 309-10, p.40)

Chez Congreve, le personnage s'enferme dans une "situation de langage" c'est-à-dire dans une situation qui ne renvoie pas à une réalité extérieure à elle-même, mais à sa propre formulation. Le personnage insiste sur sa propre matérialité textuelle: Millamant est un être de papier qui se fait des papillotes avec les poèmes que lui envoient ses prétendants, une créature de mots que Mirabell peut déchirer ou apprendre par cœur: "I took her to pieces, sifted her, and separated her failings; I studied 'em and got 'em by rote."¹³(I, 147-48, p.16). Dans la mesure où le langage de Congreve est tout entier sorti du théâtre de la vie, *The Way of the World* est du théâtre au second degré. Roland Barthes, dans *Mythologies*, soutient que le seul dramaturge français classique à avoir "construit son théâtre sur une libre prolifération des situations de langage : c'est Marivaux. A l'inverse, le théâtre qui s'oppose le plus à cette dramaturgie de la situation verbale, c'est, paradoxalement, le théâtre verbal: Giraudoux par exemple, dont le langage est sincère, c'est-à-dire plonge en Giraudoux lui-même."¹⁴ Les personnages de Congreve ne sont pas dans ce que la sémiologie appelle une "situation dramatique", c'est-à-dire une situation où l'action provient d'un conflit entre les personnages. Ils se placent, pour reprendre le concept de Barthes, dans une "configuration de paroles", c'est-à-dire, dans une situation où l'action

10 "Fainall : Je ne jouerai pas davantage avec un homme qui ferait peu de cas de sa malchance que je ne courtiserais une dame qui attacherait peu de prix à sa réputation."

11 E. Benveniste. *Pbs de Linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1974, p. 80. L' énonciation y est décrite comme "le procès d'appropriation de la langue".

12 "Millamant: Je me suis renseignée sur vos allées et venues comme sur la toute dernière mode".

13 "Je la mis en pièces, la passai au tamis et séparai ses défauts; je les étudiai et les appris par cœur."

14 Roland Barthes. *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957, p. 91.

n'est créée que par les différents pièges linguistiques que se tendent les personnages entre eux. Ils jouent avec des idées, des concepts, des mots dans ce qu'Eco a baptisé une "semiosis illimitée" et non avec des gens ou des actions; autrement dit, leur langage demeure dans un univers linguistique hermétique, il est presque inoffensif, il n'a pas prise sur le réel.

Cet enfermement dans un univers linguistique clos garantit le genre comique : le "wit" se situe dans l'esthétique de la réversibilité. Le "wit" peut se lire dans les deux sens ; c'est un palindrome en puissance:

FAINALL: For a passionate lover, methinks you are a man somewhat too discerning in the failings of your mistress.

MIRABELL: And for a discerning man, somewhat too passionate a lover; (I, 139-42. p.16.)¹⁵

Le sens se perd parfois sous la lourde et systématique armature rhétorique du balancement:

MILLAMANT: Positively, Mirabell, I'll lie a-bed in a morning as long as I please.

MIRABELL : Then, I'll get up in a morning as early as I please. (IV,162-3. p.78.)¹⁶

Le renversement -- figure de style qui caractérise en particulier le discours de Mirabell (il s'agit du "mirabellisme" typique) -- s'avère ici absurde : si la grasse matinée à laquelle prétend Millamant peut faire l'objet d'une négociation bilatérale préalable, la revendication du lever-tôt ne se conçoit jamais comme récompense à décrocher. Avec le "wit", tout est possible: le langage est rendu inoffensif par sa réversibilité qui exclut tout tragique.

C'est en revanche sous le règne de l'irréversible que se place *Restoration*. Pour Bond, les enjeux sont ailleurs. Les personnages dans *Restoration* ne sont pas seulement aux prises avec des réalités linguistiques. Ils ne sont pas prisonniers de "configurations de paroles". Il n'y a plus guère que Lord Are pour souhaiter maintenir le pouvoir des mots -- il est le possesseur du titre de noblesse -- et la suprématie de la fiction créée par eux:

LORD ARE: Why ma'am if a gentleman kept his promises society would fall apart. I promised? Forsooth and is that not enough? Have ye not had the pleasure of the promise. Your feet tapped when I promised you the opera ! Your mouth watered when I promised you diamonds! Your knees shivered when I promised you the prince! What happiness I gave you! I denied you nothing. I was a prodigal of promise. Why ma'am have ye not noticed I

15 Fainall: Pour un amoureux passionné, il me semble que vous êtes un peu trop lucide sur les défauts de votre maîtresse. / Mirabell : Et pour un homme lucide, un amoureux un peu trop passionné.

16 "Millamant: J'insiste, Mirabell, je ferai des grasses-matinées aussi longues qu'il me plaira./ Mirabell: Dans ce cas, Je serai aussi matinal qu'il me plaira."

promised all the time? I am a christian. I go about the world scattering promises on the suffering and the destitute. (I,3. p.197).¹⁷

Isolé, Lord Are s'oppose à Ann qui, issue d'un milieu matérialiste, ne se contente pas de promesses. Cette rébellion contre l'ancien régime lui coûtera la vie. En effet, dans *Restoration*, contrairement à ce qui se produit dans les comédies de la Restauration, on passe bel et bien à l'acte. Alors que, linguistiquement vaincus -- "outwitted" --, Marwood et Fainall se voient infliger comme unique sanction de devoir quitter la scène, Ann sera poignardée, Bob le sournis et même Frank le rebelle, qui n'accepte pas un salaire de mots, seront, eux, accusés et pendus. On n'est plus dans un texte "spectaculaire", c'est-à-dire dans un texte où le spectacle est intégré au texte¹⁸, on est de plain-pied dans le dramatique, dans la *tra-goedia*, la chanson du bouc sacrifié. Lord Are révèle bien l'essence de la tragédie dans la pièce: "Bob thou art chosen because thou art innocent" (II, 8. p.243)¹⁹. Plus loin, Lady Are compare Bob non pas à un bouc, mais à un agneau sacrifié: "I've watched lambs as innocent as driven snow go to the gallows and my head was not one hair the whiter" (II, 9. p.258).²⁰

Bond fait basculer la pièce de l'inoffensive situation de langage à une situation dramatique: le langage ne tourne plus à vide.

La sortie du "wit" s'opère d'autant plus facilement que les représentants du "wit" sur la scène sont largement minoritaires. Le point de focalisation est ailleurs. Lord Are, comme le "wit" dont il use, est obsolète et ne semble plus qu'une survivance dans un monde périmé et condamné. Il est en effet le représentant d'une ARE/aristocratie moribonde, il est daté (son nom à l'envers se lit "erA"/ère). Pour le contrer, il ne pourrait y avoir que quelqu'un de son rang: Old Lady Are, par exemple qui, bien qu'antipathique, rappelle à maints égards Lady Wishfort ("Wish for it" = N'attends que cela) dans *The Way of the World* avec qui elle partage un penchant pour la bouteille. La mésentente empêche cependant la mère et le fils de se rencontrer sur scène: on est déjà dans une ère où la joute verbale appartient au passé. Dommage pour le spectateur, car les répliques de la vieille dame sont dignes de la Lady Bracknell d'Oscar Wilde. A Rose qui est agenouillée, elle s'écrie: "Get up child. A thing is not made more impressive by being said by a dwarf" (II,9. p.258).²¹

17 "Eh bien, Madame, si un gentilhomme tenait ses promesses, la société tomberait en ruines. J'ai promis? Certes, et n'est-ce donc point assez? N'avez-vous pas goûté le plaisir de la promesse. Vous avez tréigné d'impatience quand je vous ai promis l'opéra! L'eau vous est venue à la bouche lorsque je vous ai promis des diamants! Vos jambes ont flageolé lorsque je vous ai promis le prince charmant! Quel bonheur je vous ai prodigué! Je ne vous ai privée de rien. J'ai dispensé mes promesses avec largesse. Eh bien, n'avez-vous pas remarqué, Madame, que je promettais sans cesse? Je suis bon chrétien. Je parcours le monde en accordant des promesses aux déshérités et aux miséreux."

18 J'emprunte cette notion à Patrice Pavis dans "L'espace des Fausse Confidences et les fausses confidences de l'espace" in *Voix et Images de la scène*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1985. p. 201.

19 "Bob, c'est toi que l'on a choisi parce que tu es innocent"

20 "J'ai regardé lorsqu'on conduisait des agneaux aussi innocents que la neige fraîche à la potence et ce n'est pas pour autant que j'ai eu un cheveu blanc de plus."

21 "Levez-vous mon enfant, ce n'est pas parce qu'elle est dite par un nain qu'une chose prend plus d'importance."

Dernier défenseur d'une idéologie fondée sur l'individu (face au groupe) et sur l'exception (face au collectif), Lord Are est l'ultime vestige d'un idéal épique (culte du héros) battu en brèche, tel qu'il s'incarne encore notamment dans la comédie de la Restauration jusqu'à Congreve. En effet, dans *The Way of the World*, Mirabell renonce à la quête épicurienne, hédoniste et égoïste et annonce la nouvelle génération au cœur d'or qui triomphera avec Charles Surface dans *The School for Scandal* (*L'Ecole de la médisance*). Lord Are est de l'ancienne génération, qui ne connaît ni le partage ni l'altruisme. Il s'inscrit dans la lignée des méchants de comédie ("comedy villains") dont Fainall dans *The Way of the World* ou Joseph Surface dans *The School for Scandal* sont les parfaits prototypes. Lord Are cherche à faire vibrer les derniers adeptes de cette idéologie dépassée : "*Come, we are Englishmen and may talk freely together. Ye have this chance to serve your country. Robert the Hero, hail! The nation asks it of ye.*" (II, 6. p.230)²². L'idéal épique n'est plus que l'ombre parodique de lui-même, porté clandestinement comme il l'est par la morale des philistins et de l'argent, ici incarnée par Mr Hardache: "*I call you lad because I notice you've started to call me father! I don't like interfering -- but she was my daughter and she'd want the right man to hang.*" (II, 8. p.250)²³.

Le "wit" était organique dans la comédie de la Restauration, il n'est plus qu'ornement, que fioriture chez Bond.

Le véritable enjeu, c'est bien la lutte des classes. L'arrogante aristocratie épouse le capital pour écraser la classe ouvrière :

Mr HARDACHE: Here's a simple agreement of intent. Our lawyers will work the details out later. All what's over your land is yours: that goes for the late Lady Are's money. What's under is mine : barrin' your ancestor's bones. Sign and my daughter can sleep in peace for a very long time.²⁴ II, 8. p.251)

Il est clair que le dialogue ne s'inscrit plus dans un rapport de force linguistique mais dans un schéma social déterminé. Are passe son temps à commenter son propre symbolisme: "*In my person, I am society, the symbol of authority, the figurehead of law and order.*"²⁵ (II, 6. p.230). C'est le rapport dominants/dominés qui préside à tous les échanges verbaux. La langue est contaminée par la lutte des classes. S'efforçant de ressembler au modèle parfait tel que seuls les livres savent en proposer, Are s'exclame : "*Damn! the sketch shows a flower. 'Tis too late for the shops, I must have one from the*

22 "Viens donc, nous sommes tous deux anglais et devons nous parler librement. On t'offre cette chance de servir ton pays. Qu'on acclame Robert le héros! C'est la patrie qui te le demande."

23 "Si je vous appelle 'mon garçon', c'est parce que j'ai observé que vous commenciez à m'appeler 'Père'! Je ne veux pas me mêler de ce qui ne me regarde pas, mais c'était ma fille et elle aurait voulu que ce soit le vrai coupable qui soit pendu."

24 "Voici un simple accord de principe. Nos avocats régleront les détails par la suite. Tout ce qui se trouve sur vos terres est à vous ; voilà pour l'argent de feu Lady Are. Tout ce qui se trouve en dessous, hormis les ossements de vos ancêtres, est à moi. Signez, et ma fille pourra reposer en paix pendant très très longtemps."

25 "En moi-même, je suis la société, le symbole de l'autorité, la figure de proue de la loi et de l'ordre."

ground. ... Rip up that pesky little thing on the path. That'll teach it to grow where gentlemen walk"²⁶ (I, 1. p.181).

Bond nous fait donc sortir d'une situation de combat linguistique ("battle of wit") pour nous enfermer dans un schéma ou prévaut la lutte des classes. Dans *Restoration*, il n'y a pas d'ouverture saturnale, pas de "Lord of Misrule", comme c'est le cas dans les pièces de la Restauration. *Restoration* joue franc jeu et ne laisse à aucun moment entrevoir de possibilité de victoire aux subalternes dont la définition sociale demeure inchangée tout du long. Les pièges que se tendent les personnages entre eux ne sont plus linguistiques mais de l'ordre de la survie de l'individu et de la classe.

Le passage d'une situation de langage à une situation dramatique est symbolisé par l'acte signifiant de Mother, dans la scène dix de la seconde partie. L'ironie dramatique culmine lorsque la mère de Bob allume le feu de cheminée avec ce qu'elle ne sait pas être la grâce officielle de son fils condamné à mort. Elle se saisit du document que lui tend Are et remercie son maître pour sa bonté "Kind on him. Save me fetch the kindlin'. Official. Pretty crown on top. Cut them out for Christmas decoration." ²⁷ (II, 10. p.265). Elle ne sait pas lire. Le mot disparaît physiquement sur scène au profit de l'action. Le mot est anéanti en même temps qu'il allume le bûcher du fils.

Le "gestus" ou la naissance de l'épique

C'est précisément le geste, et non plus le "wit", qui retient tout l'intérêt de Bond dans *Restoration*. Si un dramaturge marxiste tel que Bond a pu être tenté par la comédie de la Restauration, c'est à cause de la valeur profondément insolite, dans le contexte théâtral néo-classique, que les dramaturges de la Restauration accordent au langage du corps. Les personnages sur-sémiotisés de ce monde d'apparences -- les coquettes et les libertins -- expriment un langage gestuel que l'on pourrait rapprocher du "gestus" brechtien²⁸. Le geste, pour les dramaturges de la Restauration, n'est l'expression d'aucune liberté; il n'est pas spontané : les rougissements sont la seule exception à cette règle. Le geste, ainsi que le note Patrice Pavis à propos du "gestus" brechtien, "n'appartient donc pas en propre à un individu mais renvoie à un groupe, à une classe ou à un milieu"²⁹. On pourrait donc s'attendre à ce que le geste soit conventionnel et réponde au stéréotype d'une classe sociale à un moment donné. Or précisément, ce n'est pas cela non plus : l'entrée de Millamant, à l'acte II de *The Way of the World*, désactive le portrait stéréotypé brossé par Mirabell qui s'alanguit en l'imaginant entourée d'une foule de prétendants perruqués; or, la coquette

26 "Diantre! Sur le croquis, il y a une fleur. Il est trop tard pour en acheter une, je vais devoir en ramasser une de par terre ... Arrache cette maudite petite créature sur le chemin: ça lui apprendra à pousser sous le pas des gentilshommes.

27 "C'est gentil de sa part. Ça m'évite d'aller chercher du petit bois. On dirait ben qu'est officiel. Joli couronne en haut. Faudra que j'la découpe pour en faire de la décoration de Noël."

28 "Le *gestus* n'est pas pour nous une gesticulation; il s'agit non d'un mouvement des mains venant souligner ou expliquer ce qui est dit, mais d'une attitude globale. Une langue est gestuelle dès lors qu'elle repose sur le *gestus*: lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes." in Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, I, trad. J. Tailleur et G. Delfel et de B. Perregaux et J. Jourdeuil. Paris: L'Arche, 1963, 1972. p. 462.

29 Voir l'article de Patrice Pavis "Mise au point sur le *Gestus*", dans *Voix et images de la scène*. p.83-92.

apparaît, accompagnée seulement de sa femme de chambre. Le geste théâtral comme stéréotype social est donc invalidé. Le geste se trouve en conséquence à l'interface de l'individuel et du social. Congreve utilise la convention de la gestuelle sociale pour lui faire exprimer telle ou telle variante individuelle dictée par la situation: l'éventail de Millamant ne sert pas à l'éventer (fonction référentielle) ni même à souligner son émotivité (fonction conventionnelle) mais à exprimer sa colère: elle le brise (fonction libre). De plus, parce que le conventionnel n'est jamais utilisé tel quel, une situation ne se répète jamais deux fois identiquement: Millamant restera, ainsi que le lui fait remarquer Marwoud (III, 295, p.59) sur le point d'en casser un second. Le geste chez Congreve, en partie conventionnel, en partie personnel, ne conduit jamais à ce que Patrice Pavis appelle une "marionnettisation" du personnage. Même dans le cas des personnages les plus grossiers, Congreve leur conserve une palette d'attitudes variées: Wilfull, d'abord dépeint comme un Falstaff qui quitte ses bottes au salon, se métamorphose ensuite en chevalier servant; quant à Lady Wishfort, elle se présente tour à tour sous le masque de la vieille épicurienne hantée par les démons de midi ou sous celui de la puritaine achevée. Si le comportement se lit comme un signe ou un signal social, il n'illustre jamais une conduite sociale figée et inébranlable. Si l'on continue à appliquer l'étude de Patrice Pavis sur le "*gestus*" à l'œuvre de Congreve, on pourrait anachroniquement lire le geste dans *The Way of the World*, comme une version de "l'idéogramme corporel" dont parle Grotowski.³⁰

Ce qui intéresse Bond dans le traitement du personnage à la fois comme individu et représentant social, c'est précisément l'aptitude d'un tel personnage au mode épique. Dans *Restoration*, tous les personnages sont assignés à la représentation d'un type social: Rose, l'esclave affranchie, porte le poids des générations d'esclaves qui l'ont précédée; Frank, le "tit" londonien, tente de s'émanciper; Bob, le rustaud campagnard, se dévoue à son maître envers et contre tout, etc.. Leur "*gestus*", aliéné, est conditionné par leur statut social. Ce "*gestus*" n'exprime cependant en aucun cas une vision sociologique figée. Si l'enfermement tragique se lit, certes, comme l'aboutissement des diverses politiques de vie -- Bob fait remarquer que les choix sont pour le moins limités: "*If we accuse him, we'll starve gal*"³¹ (II, 6, p.231) --, il n'empêche que, face à la même situation, plusieurs attitudes sont envisagées. Frank, rebelle, devient voleur et sera pendu; Bob soumis, sera berné et pendu aussi. Contrairement au sens de l'histoire, le "*gestus*" n'obéit pas à un déterminisme social au sens propre. Bond, héritier de Brecht, retravaille le social de l'intérieur et met en scène des variantes psychologiques d'un même type social: bien que liés par un même destin, Bob et Frank adoptent deux attitudes de vie différentes. Le personnage peut ainsi prétendre à l'universalité. Il acquiert une envergure nouvelle et une capacité à la représentation accrue. Du même coup, la pièce s'extirpe du carcan étroit de la comédie pour entrer dans le large spectre de l'épique. Comme le fait remarquer Bond: "*Comedy is the desire to point, tragedy, the need to gesture*"³².

Parmi les instruments dont dispose le personnage pour accroître sa représentativité figure, en tout premier plan, le langage poétique ou musical. La poésie et la musique sont

30 Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1971, p. 16. Comparaison établie par P. Pavis dans "Misc au point sur le 'Gestus'", p.92.

31 "Si on l'accuse ma jolie, on va crever la faim."

32 "La comédie est le désir de montrer du doigt; la tragédie, le besoin d'expliquer par gestes." Edward Bond in *Théâtre Public*, Mai-Juin, 1993, p. 35.

intégrées dans ce que Brecht appelle le "*gestus*". Elles se retrouvent tant dans le théâtre de la Restauration, où il est procédé à une utilisation très ciblée de la poésie et de la musique, que dans la pièce de Bond: *Restoration* se donne comme pièce musicale. Véritables surenchères de spectacle dans le spectacle, les épisodes poétiques et musicaux interrompent la trame narrative de la pièce et permettent au personnage de changer de statut.

Chansons, poèmes, danses participent du même parti-pris esthétique. Leur fonction est à la fois dramatique -- ils interviennent, à la manière d'"arias psychologiques", pour reprendre la terminologie de Michel Butor³³ --, didactique -- ils permettent de récapituler les sens du message --, et structurante -- ils marquent des arrêts-sur-image, des soupirs dans le rythme *staccato* de la pièce. Leur rôle est ambivalent: surenchère d'illusion, ils viennent pourtant briser le rythme du spectacle et donc l'illusion. Une interruption de rythme est toujours porteuse d'un sens nouveau.

Bond développe à outrance cette esthétique de l'interlude. Les chansons dans *Restoration* fragmentent la pièce et leur rôle est similairement dramatique, didactique et structurant. Ces chansons, véritables "*songs*" brechtiens, loin d'exprimer un état d'âme comme dans la comédie musicale, sont présentes de part en part et se retrouvent infailliblement aux charnières de la pièce (début, clôture, passage d'un acte à l'autre). Leur nature est telle qu'elles font sortir le personnage de son "rôle", et contribuent à en faire le représentant de tout un groupe social, voire de tout un peuple dans sa dimension historique:

THE SONG OF LEARNING (FRANK)

For fifty thousand years I hammered and toiled
All that I made was taken away from my hands
For fifty thousand years I ran factories for men of wealth
That's how I learned to run a factory for myself. (I, 2. p.193)³⁴

La vision insolite et globalisante de la temporalité que Frank exprime dans sa chanson ainsi que les multiples anachronismes du texte de Bond permettent aux personnages de transcender leur statut scénique. La pièce ne s'intéresse pas à l'individu mais au groupe; la chanson permet d'introduire de l'épique (narré) dans du dramatique (joué) et de faire pénétrer le spectateur dans la tragédie universelle de l'histoire humaine. On est de plain-pied dans le théâtre épique :

The form of the new drama will be epic. This name is often misunderstood, partly because the form isn't yet fully developed. An epic play tells a story and says why it happened. (...) Epic plays don't need to cover centuries or have a cast of armies. The essence of epic theatre is in the way it selects, connects and judges. Even when it

33 Michel Butor. "Victor Hugo romancier" in *Repertoire II*. Paris, Minuit, 1964. p. 218.

34 "Le Chant du savoir

Pendant cinquante mille années j'ai bossé, j'ai trimé

Tout c'que j'ai fabriqué, de mes mains, on l'a ôté

Pendant cinquante mille années j'ai fait tourner des usines pour les friqués

C'est comme ça que c'est pour moi qu'maintenant j'les fais tourner."

deals with two people quarrelling in a kitchen it draws its method and values from the understanding of the history of all people³⁵.

Dans *Restoration*, Bond demeure fidèle à son adage : il ne se contente pas de reproduire sur scène une situation donnée -- le cas échéant, la comédie de la Restauration --, mais il s'emploie à traduire en termes scéniques l'analyse de cette situation ("*to dramatize the analysis*") -- autrement dit, la comédie de la Restauration décortiquée. Bond sent bien à quel point la comédie de la Restauration est à l'interface du comique et du tragique, de la construction et de la destruction. Il nous montre que la bipolarité est fondatrice et que, dans la comédie de la Restauration, le rapport au contraire ne s'exprime pas en tant que dualité mais en tant que dialectique. Retravaillant à son tour le modèle de l'intérieur, Bond en fait le vecteur d'une forme neuve: le théâtre épique. Il développe les potentialités tragiques contenues en germe dans la "*comedy of manners*", remanie le "*wit*" et le "*gestus*" propre au genre et fait éclore l'universalisation des personnages: la fabrication du genre épique a lieu sous les yeux du spectateur éberlué.

Elisabeth ANGEL-PEREZ
Université Paris IV-Sorbonne

35 "La forme du nouveau théâtre sera épique. Ce terme est souvent mal compris, en partie parce que le genre n'est pas encore pleinement développé. Une pièce épique raconte une histoire et explique pourquoi ça s'est passé. (...) Il n'est pas nécessaire que les pièces épiques couvrent plusieurs siècles ni même qu'elles emploient une armée d'acteurs. L'essence du théâtre épique réside dans la façon dont il sélectionne, relie et juge. Même lorsqu'il traite de deux personnes qui se disputent dans une cuisine, il tire sa méthode et ses valeurs de la compréhension qu'il a de l'histoire de tous." *The Activist Papers*. Bond : *Plays Four*. p. 108.

***V. POUR UNE REUSSITE AU THEATRE:
LES CONTOURS DE LA THEATRALITE***

Olivier ABITEBOUL

L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens.

Nicolas ROMEAS

A quoi sert le théâtre ?

Michel AROUMI

Ce que dit le théâtre à propos de lui-même.

Louis VAN DELFT

Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline.

L'IDEE D'UNE DRAMATURGIE COSMIQUE CHEZ LES STOÏCIENS

La métaphore théâtrale peut être facilement filée dans la philosophie stoïcienne. Elle est la réalité essentielle à partir de laquelle rayonnent toutes les modalités de cette réalité. On la trouve à tous les niveaux de la pensée des Stoïciens: qu'il s'agisse de la conception du monde, du sage, de l'homme, ou de leur comportement, et bien plus de la vie elle-même, tout concourt à nous faire entrevoir l'idée d'une dramaturgie cosmique.

Le monde: un théâtre et des scènes

L'idée de départ est que le monde est un théâtre sur lequel peuvent se jouer différentes scènes, différents types de scènes. La scène tragique est celle qui nous est donnée. Et toute l'entreprise stoïcienne consiste à constituer sous la scène tragique une scène complémentaire fondée sur une *action*, qui élimine tout *pathos*, une action telle qu'on peut s'en désolidariser ou non. Dans cette perspective, il faut utiliser nos prénotions. Il s'agit de penser une action dramatique mais sans *pathos*. La scène est alors un tissu d'actions, dans la mesure même où elle nous permet de nous y insérer (par assentiment), qui se constitue comme éthique car dans ce réseau sans faille d'actions, nous pouvons toujours construire notre présent. Il faut donc constituer la scène physique sous la scène tragique, sous la scène affective. Il y a substitution de la scène d'action à la scène de passion.

Un autre type de scène est la scène juridique. Nous savons que toute scène juridique est humainement constituée et fournit un cadre fini au jugement. Les Anciens avaient eux-mêmes constitué la scène éthique en scène juridique. Il faut faire en sorte que la scène du destin soit opposée à la scène tragique et nous permette de la traverser. On traitera donc du destin selon la formule de Plutarque dans son *Traité du destin* "non à la manière tragique, mais à la manière de la théologie" (on trouve d'ailleurs la réplique de cette formule chez Cicéron dans son *De fato*: "non pas en suivant la superstition d'une quelconque manière mais à la manière des philosophes"). La scène du destin n'est possible que par la scène éthique qui elle-même dépend de la scène juridique. Elle est la scène réelle des actions que nous voyons se dessiner derrière la scène tragique. Il y a donc des scènes locales sur la grande scène cosmologique. C'est clair, il y a différents types de scènes dans le théâtre du monde: scènes cosmologique, tragique, affective, vécue, et scènes physique, éthique, juridique.

Le sage: acteur et spectateur

Il y a assurément une métaphore de l'acteur dans la philosophie stoïcienne. Les Stoïciens nous amènent en effet à utiliser comme modèle celui que Platon lui-même avait répudié, en interdisant la profession à ses citoyens: l'acteur. L'acteur constitue, au niveau symbolique, la figure du sage. D'abord dans la mesure où il adhère à son texte et s'applique à le réciter. Ensuite parce qu'en même temps, il s'oppose, du fait qu'il n'est qu'un acteur, à toute attitude qui consisterait à "prendre au tragique" les événements qu'il est chargé de jouer. L'acteur, comme le sage, considère ces événements comme lui étant "indifférents".

Mais la métaphore de l'acteur implique aussi, sous un autre aspect, une activité, garantissant en elle-même sa propre finalité, s'exprimant de manière totale et achevée. Le jeu de l'acteur est en effet parfait, à tout instant, du fait même que le présent lui suffit. C'est

dire que l'acteur n'entre pas en adéquation avec son personnage qui, lui, étend son champ d'action bien au-delà du présent, du fait qu'il a des regrets et des souvenirs, des espoirs et des craintes¹. Le véritable acteur ne "se" joue pas et prend des distances vis-à-vis de son personnage². Il ne cherche qu'à jouer bien à tout moment. Comme chez Platon, tout "sentiment tragique de la vie" est répudié, qui consisterait à adhérer tellement à son rôle que l'acteur et le personnage ne pourraient plus être distingués³, que le présent serait dépassé par le passé et le futur.

Le sage a donc pour tâche d'imiter l'acteur. Mais cela ne veut pas dire pour autant que la vie perde sa réalité et son sérieux. Elle n'est en aucun cas ravalée au rang d'une comédie qui aurait pour conclusion un "la farce est jouée". L'idée de "jouer la comédie" est très éloignée des Stoïciens. Il ne s'agit en aucun cas de porter un "masque", de faire "illusion"⁴. L'acteur aura de la valeur s'il accepte sans détour et à tout moment le Destin⁵; "interrompre le jeu", c'est "rompre l'enchaînement des causes, autant qu'il dépend de toi"⁶.

Pour l'acteur, jouer, c'est être actif, preuve de la volonté morale du sage, comparable alors à un athlète⁷. Mais en même temps, l'attitude d'indifférence à l'égard du texte, du contenu, fait que le sage n'est plus simplement acteur mais aussi simple "spectateur"⁸ face au monde et aux événements, se bornant à contempler, alors que la foule agit et s'agit inutilement.

Reste que seul le sage est capable de tenir tous les rôles. Certains même, comme la royauté, ou le rôle de chef⁹, ne conviennent qu'à lui, car lui seul sait les jouer convenablement. Pourtant, le sage pourrait être conduit à refuser un rôle et, si aucune autre issue n'est possible, à en venir au suicide¹⁰. Il est clair que la métaphore de l'acteur ne peut donc être véritablement filée jusqu'au bout¹¹. Si la personne du sage surpasse les rôles, pour en fixer la valeur, c'est qu'elle est elle-même au-dessus de toute valeur. L'exemple même du suicide montre bien que l'idéal stoïcien du sage n'est pas subordonné à l'imagination et que la métaphore de l'acteur n'est qu'une métaphore, c'est-à-dire qu'elle ne peut se substituer à la réalité.

1 C'est ce que note Meinong dans *Über Annahmen* (Leipzig, 1910): il existe une différence entre l'acteur et le spectateur car l'acteur n'éprouve que des émotions et desirs d'imagination. Pour cette référence, comme pour l'analyse, cf. V. Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps* (Paris: Vrin, 1953).

2 Cf. G. Gusdorf, *La Découverte de soi* (Paris, 1948): "Le comédien joue son rôle, mais, en même temps, il se joue lui-même [...]. Il parvient à réaliser en lui, à incarner un personnage par une application de tout son être, par une mobilisation intime qui applique à telle ou telle situation particulière l'essentiel de sa propre vie."

3 Cf. Epictète, *Entretiens*, I, XXIV, 16-18: "Sourviens-toi que tu rencontres un héros de tragédie, non pas un acteur, mais Oedipe lui-même."

4 Au sens où Nietzsche analyse les dernières paroles d'Auguste dans *Le Gai Savoir*, § 36.

5 Cf. Marc-Aurèle, *Pensées*, VI, 42.

6 Cf. Epictète, *Entretiens*, I, XII, 7-13 et I, XII, 25.

7 *Ibid.*, I, XXIX, 34-43: l'athlète et l'acteur y sont mis en parallèle.

8 *Ibid.*, II, XIV, 23-27: la vie comme spectacle ne signifie plus ici une justification de la "vie théorétique".

9 *Ibid.*, I, XXIX, 44.

10 *Ibid.*, I, II, 23-37 et § 16: "Mais si je ne joue pas à la tragédie, on me coupera le cou. -Va donc et joue. Moi, je ne jouerai pas."

11 On reste alors fidèle au dogme de l'École du Portique, à la volonté du Destin: le suicide est un acte d'obéissance et non une volonté de l'"acteur".

L'homme et la conduite de vie: personne, personnage et rôle

La dramaturgie cosmique ne fonctionne pas à la manière d'un montreur de marionnettes, faisant de l'homme un personnage. Ainsi chez Marc-Aurèle¹² l'image de la marionnette figure l'homme qui cède aux choses extérieures. Mais la personnalité de l'acteur ne se résume absolument pas à une série de personnages. "Si on enlève à l'acteur à la fois ses brodequins et son masque, et si on le produit à la manière d'une ombre, l'acteur a-t-il disparu ou subsiste-t-il ? S'il a sa voix, il subsiste¹³". "Sa voix", c'est ce qu'Epictète entend au sens de "personne morale", c'est-à-dire la capacité à incarner tous les rôles. Le jeu de l'acteur correspond ici à l'action du sage qui transcrit sa "personne" dans chaque geste, chaque réplique, et surpasse sans cesse son personnage par cette personne même.

Si l'homme est une personne plus qu'un personnage, c'est qu'il a des devoirs. Et ces devoirs, provenant de telle ou telle situation, s'imposent à lui comme un rôle à un acteur. Ce dernier n'a pas la responsabilité du personnage qu'il lui est donné de jouer, ni du temps qui lui est imparti pour jouer, mais il y a une chose qui dépend de lui en revanche, c'est de le jouer de son mieux, aussi longtemps que le "magistrat" qui l'a choisi le maintient en scène¹⁴. Mais alors que chez Platon l'acteur intériorise en son âme les défauts des personnages qu'il joue, chez Epictète, l'acteur maintient son rôle à distance, nécessairement. Ainsi répond-il au disciple qui "vient lui dire: 'change-moi le thème'", "le temps viendra bientôt où les acteurs croiront que leurs masques, leurs brodequins et leur costume, c'est eux-mêmes¹⁵". La métaphore de l'acteur laisse comprendre que "les matières sont indifférentes, mais que l'usage qu'on en fait ne l'est pas¹⁶". Il est clair qu'il faut du temps pour réciter entièrement un rôle. Pourtant personne ne peut savoir s'il faudra le réciter complètement (cela fait partie des choses qui ne dépendent pas de nous). De plus, achever le rôle n'est pas nécessaire pour que le jeu soit parfait: "dans la vie, trois actes font une pièce achevée¹⁷". C'est donc une faute grave que de vouloir réciter son rôle entièrement, c'est-à-dire de coïncider trop bien avec son rôle.

Ainsi toute notre conduite de vie n'est qu'un rôle à jouer. Comme le dit Montaigne dans ses *Essais* (III, X): "Nous ne conduisons jamais bien la chose de laquelle nous sommes possédés et conduits... Il faut jouer dûment nostre rolle, mais comme rolle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle ny de l'estranger le propre. Nous ne sçavons pas distinguer la peau de la chemise." Il faut donc s'accommoder de n'importe quel rôle. En effet le moindre rôle nous permet encore de prouver "qu'il m'a été donné de déployer une belle voix¹⁸". Ainsi malgré leur "indifférence", les "rôles-matières" ne sont pas sans "différence" dans l'usage qu'on en fait. Bien plus, certains conviennent plus au sage que d'autres. Tout aussi bien, certains ne lui conviennent pas du tout: il y a des rôles qui ne peuvent lui échoir¹⁹. D'autres encore sont trop indignes eu égard à la "dignité morale²⁰" de l'acteur. Seule la conscience de notre

12 Marc-Aurèle, *Pensées*, XII, 19.

13 Epictète, *Entretiens*, I, XXIX, 43.

14 Cf. Marc-Aurèle, *Pensées*, XII, 36.

15 Epictète, *Entretiens*, I, XXIX, 41.

16 *Ibid.*, II, v, 1.

17 Marc-Aurèle, *Pensées*, XII, 36, 3.

18 Epictète, *Entretiens*, I, XXIX, 45.

19 *Ibid.*, I, XXIV, 15: "Souviens-toi que c'est chez les riches, chez les rois, chez les tyrans, que se passent les tragédies: aucun pauvre ne joue de rôle dans la tragédie, si ce n'est comme chœur."

20 *Ibid.*, I, II, 14.

"valeur", c'est-à-dire de notre "dignité", peut nous faire accepter le rôle. Reste que, comme le dit Pascal dans son *Entretien avec M. de Saci sur Epictète et Montaigne*, "c'est votre fait de bien jouer le personnage qui vous est donné; mais de le choisir, c'est le fait d'un autre".

La vie comme tragédie

La compréhension de la vie comme tragédie peut servir d'éducation par le biais d'une interprétation des tragiques. C'est que la tragédie nous présente "les événements de la vie" et nous montre "qu'ils doivent arriver naturellement et qu'il faut, puisque leur représentation nous charme à la scène, ne pas se plaindre quand ils se réalisent sur une scène plus vaste"²¹. Mais alors que Platon rejetait la représentation tragique du malheur comme pouvant donner aux spectateurs des arguments contre la justice divine, le stoïcisme y voit l'action du Destin. Il y a donc chez les Stoïciens une attitude de conciliation vis-à-vis de la tragédie, du fait même qu'ils acceptent la vie et la cité telles qu'elles sont. Non plus le rêve platonicien d'une cité idéale sans poètes, mais une manière de consentir à la représentation par les poètes des personnages que le philosophe rencontre partout. Seule l'absence d'une éducation philosophique peut faire prendre les événements les plus communs de la vie au tragique²².

Ainsi la tragédie est une imitation de la vie ordinaire et de la conduite de la foule. Mais le problème est de savoir si l'honnête homme doit imiter la tragédie dans sa vie. Les réponses de Platon et des Stoïciens divergent. Pour Platon, l'homme de bien sera nécessairement conduit à imiter la tragédie dans la vie. D'où l'idée d'une "transposition" littéraire de la tragédie (hymnes et éloges)²³ ainsi que politique et morale (organisation de la Cité des Lois)²⁴. Dans les deux cas, la transposition porte sur la tragédie en acte, c'est-à-dire le *drame*; le *texte* lui-même est le modèle que les spectateurs et les acteurs auront à imiter. La transposition est donc substitution de textes (poétiques ou politiques). Les lecteurs et les récitants auront ainsi forcément une conduite conforme au texte. Ou les acteurs risquent de pâtir des effets de la tragédie des poètes. Ainsi les gardiens de la Cité n'ont-ils pas le droit de procéder à une représentation des poèmes des tragiques et les citoyens des Lois ne peuvent en aucun cas monter sur scène (ils peuvent assister au spectacle des comédies cependant): les acteurs seront donc des esclaves ou des étrangers salariés²⁵. Chez les Stoïciens, toute idée de "transposition" est évincée. Pas d'utopisme, mais une acceptation de la vie. Bien plus, la transposition serait pour les Stoïciens la faute suprême, la faute contre le Destin. "Est-il donc en ton pouvoir de choisir le thème? Tel corps t'a été donné, tels parents, tels frères, telle patrie, tel rang dans cette patrie. Et voilà que tu viens me dire: 'Change-moi le thème'²⁶". Répudier le thème que nous donne la vie ou résister à l'argument des poèmes dramatiques, c'est du pareil au même: c'est refuser le grand enseignement des tragédies, à savoir nous "rappeler les événements de la vie, et qu'ils doivent arriver ainsi naturellement"²⁷. Faut-il alors imiter les personnages tragiques, ces "hommes fascinés par les objets extérieurs"²⁸? Non. Il faut imiter l'acteur, c'est-à-dire sans

21 Cf. Marc-Aurèle, *Pensées*, XI, 6.

22 Cf. Epictète, *Entretiens*, II, XVI, 31.

23 Platon, *Lois*, VII, 801-802 a.

24 *Ibid.*, VII, 817 b.

25 *Ibid.*, VII, 816 e.

26 Cf. Epictète, *Entretiens*, I, XXIX, 39.

27 Cf. Epictète, *Manuel*, XXXIII, 9.

28 Cf. Epictète, *Entretiens*, I, IV, 26.

détachement confiant: rien ne sert de "souffrir" pour prouver la "stoïque fierté" dont parle Vigny dans *La Mort du loup*. Il faut accepter la vie "de bonne grâce", sans humeur sombre²⁹, sans "esprit d'opposition", sans "pose tragique"³⁰. Le stoïcisme, dans la vie comme dans la tragédie, est, un peu à la manière de Nietzsche, un *amor fati*.

Ainsi apparaît clairement l'existence d'une dramaturgie cosmique des Stoïciens. A travers les scènes du théâtre du monde, la figure du sage-acteur, le rôle que joue l'homme pour conduire sa vie au mieux, l'expression de la vie par le genre tragique, c'est toute une théâtralité du discours philosophique qui transparait dans le stoïcisme. A noter que si la philosophie stoïcienne exploite la métaphore théâtrale, le théâtre pourrait aisément découvrir dans la philosophie stoïcienne de l'acteur de quoi approfondir les discussions sur le *Paradoxe sur le comédien*.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Joseph-Desfontaines, Melle

29 *Ibid.*, IV, VII, 6.

30 Cf. Marc-Aurèle, *Pensées*, XI, 3; IX, 29, 7-8.

A QUOI SERT LE THEATRE ?

Certes nous voulons que le théâtre soit, s'il n'en reste qu'un, le dernier territoire où se disent et se vivent les valeurs élevées qui fondent notre vision de l'Homme, et tendent à désertier le monde où nous vivons.

Certes l'ancienne *centralité* du théâtre, la grande thérapie cathartique de la cité grecque, ne cesse de nous hanter et, sans remonter aussi loin, l'action de Vilar et de ses fils en esprit, qui rendirent à cet art, contre vents et marées, son sens profond de créateur et de gardien d'un *lien social*.

Le théâtre est le lieu du combat contre une réalité désespérante, où revivent les morts, où s'imagine le futur. Nous ne pouvons croire en lui que si nous en attendons l'impossible. C'est ainsi que nous l'avons aimé. Mais une société qui n'a plus la force de rêver son avenir, de se coller au réel, peut-elle, au-delà de la nostalgie et des mythologies, donner naissance à un art chargé de sens ?

Depuis les grandes tempêtes du début de ce siècle, ces temps de *régénération* qui faisaient écho à une situation politique troublée, depuis que Stanislavski, Copeau, Meyerhold, Brecht, Piscator, Vilar et peut-être Vitez, se sont éloignés de nous en entrant dans l'Histoire, le sens du théâtre semble avoir, comme notre vision du monde, explosé en mille fragments épars dispersés dans un océan de doutes.

Ces périodes sont inévitables, le théâtre répond à l'état de la société dont il est issu. Si elle ne manifeste aucune aspiration déterminante, il s'abandonne à l'embourgeoisement ou au contraire s'enferme dans son laboratoire.

Lorsqu'au réveil de ses assoupissements il entrouvre les yeux, une sourde inquiétude s'empare de lui, il se tourne de tous côtés, scrute la société des hommes, s'efforce de retrouver un peu de ce sens sans lequel il sait qu'il n'existe pas vraiment. Il cherche à nouveau où est sa place. Comme les fantasmes depuis longtemps refoulés hantent nos inconscients, ce qui ne parvient pas à se dénouer dans la *vraie vie* finit alors par apparaître sur nos scènes. Le théâtre surgit où notre existence fait défaut. Où s'est creusé le vide.

Qu'attend-on de lui lorsqu'on le presse de renouer avec ses racines *citoyennes*, comme on le fait aujourd'hui de tous côtés ? Peut-il nous réapprendre à vivre ?

Il y a plusieurs façon de répondre à cette légitime injonction. Ceux qui semblent le plus près de la réponse ne sont pas toujours les mieux armés pour y répondre.

Lorsque Jean-Marie Hordé interrogea avec son *Théâtre du Réel* la validité du fameux appel de Vitez à "faire théâtre de tout", on vit surgir sur la scène du Théâtre de la Bastille des tranches de réalité brute, sans médiation stylistique. Interviews, témoignages vécus de moments forts de notre histoire contemporaines. Louable entreprise, nécessaire travail de la grande machine à remuer les idées et les images d'où sortira sans doute un jour quelque chose du théâtre de demain. Mais aussi relatif échec artistique et illusion sur la capacité du réel mis en scène, à nous interpeller *immédiatement*. Et la démarche de Nordey, évoquant avec sa version du *Pylade* de Pasolini une certaine attitude militante des années soixante-dix, est beaucoup plus perçue comme citation d'une pensée révolue, peu adaptée à l'époque, que comme prise de position réelle.

Mais c'est bien sûr aussi par les thématiques que cette percée de l'époque tente de se faire. Moïse Touré, Alain Timar, Xavier Marcheschi, se sont simultanément emparés du livre-enquête dirigé par Pierre Bourdieu, *La misère du monde*. D'autres travaillent sur le Sida ou la drogue. Les poches oubliées, les obscurs *no-man's land* de notre société dite d'abondance, apparaissent enfin sur scène. L'urgence des thèmes prend violemment le pas sur les contraintes de l'art théâtral. Cela suffit-il à fabriquer un théâtre contemporain ?

C'est dans un bricolage enthousiaste, peu référencé, immédiatement lisible bien que brouillon, que nous sentons parfois passer le souffle de l'époque. Lorsqu'une jeune compagnie, celle de Catherine Boskowicz, pour ne citer qu'elle, monte un drôle de spectacle: *Paysages de la Petites France*, et donne la parole à ceux qui ne l'ont pas, les exclus, les sans-grade, ce qu'on appelle le *quart-monde*, ici, nulle trace de misérabilisme, la maladresse nous touche, devient une qualité.

Les compagnies de théâtre de rue, "brigades urbaines" issues de la révolte des années soixante, sont en passe, à demi-consentantes, d'être largement instrumentalisées par les municipalités, avec ce que cela peut avoir d'effets ambivalents, en tant qu'agents d'apaisement des conflits sociaux, de dérivation de la révolte.

Augusto Boal, qui nous a beaucoup donné, avec ses formules d'agit-prop pédagogiques héritées d'une pratique artistique "révolutionnaire" sud-américaine (théâtre invisible, théâtre forum, etc...) et dont certains, comme Ariane Mnouchkine, reconnurent en leur temps la réelle importance, est aujourd'hui assez déconsidéré par le monde du théâtre. Cet équilibriste obsédé d'efficacité sociale, assez dédaigneux du résultat artistique, bouscule un peu trop les classifications établies de la vieille Europe. Les tenants de *l'art pour l'art* ne lui ont pas pardonné de "réduire" la dramaturgie à une pratique socio-culturelle. Ont-ils vraiment tort ? Le théâtre peut-il trouver sa vraie dimension en devenant *outil*, taillé pour un usage spécifique ? Boal a poussé sa logique jusqu'au bout. Le nom de son groupe le dit assez clairement, son théâtre a pour objet la défense des opprimés. Il met en pratique ce concept dans le cadre de la vie politique brésilienne, où il s'est fait élire député au parlement de Rio, entouré d'une ribambelle d' "assistants théâtraux" qui parcourent le pays en tous sens pour recueillir la parole des défavorisés et la porter au cœur de l'institution.

Ces généreuses tentatives du théâtre pour dire à nouveau quelque chose de et à son époque, sont semées de pièges et de chausse-trappes. Car, qu'on le veuille ou non c'est un art, sa vraie dimension est universelle, et échappe toujours à telle ou telle représentativité univoque.

Armand Gatti parvient, lui, à maintenir son action à un certain niveau de "légitimité" de la part du monde culturel. Sans doute son travail laisse-t-il un champ plus large à la création, à la poésie au sens vrai du terme, y compris dans la mise en théâtre de graves problématiques sociales ou historiques.

Sans parler du travail exceptionnel de Brook, qui avec *L'homme qui* a merveilleusement montré que le réel nous parle en devenant théâtre, c'est surtout en tant que pratique collective particulière, que cet art peut intervenir d'une façon *politique* dans notre présent.

Strehler, pour signifier que le vécu de la troupe est par essence gardien d'un vrai esprit démocratique, parle, un peu emphatiquement, de *République des acteurs*. Le théâtre reste pour lui l'un des tous derniers territoires où certaines valeurs fondamentales peuvent non seulement subsister, mais exister.

Ce qui apparaît comme une violente nécessité, c'est que cet art biologiquement vivant, contrairement au cinéma et bien sûr à la télévision, agisse non seulement comme miroir critique d'une société "atomisante", mais aussi avec la force d'une pratique artistique communautaire. Dans une parole active sur la difficulté, pour des êtres venus d'horizons très divers, de vivre ensemble dans un tissu urbain purement fonctionnel, mais aussi dans le partage de l'acte théâtral, il retrouve, à la fois lieu de parole et pratique commune, un peu de sa force profonde.

Entre une démarche comme celle du Campagnol, qui pendant une douzaine d'années créa, avec l'association *Une ville se raconte*, un lien actif entre les habitants de Chatenay-Malabry et l'équipe de *La piscine*, et celle de Livchine à Montbéliard, quelque chose se passe aujourd'hui dans cette relation entre le théâtre et la ville. Partout où il s'est installé, de Saint Quentin en Yvelines à Montbéliard, le Théâtre de l'Unité, comme l'équipe de Penchenat, (ceci en dehors de tout jugement critique sur les spectacles), travaille en profondeur le *tissu urbain* des lieux qu'il investit. Livchine ne parle ni d'action sociale, ni de réinsertion, ni d'intégration, pourtant le travail accompli avec les jeunes de la ville est profond et durable. L'atelier de décors de Claude Acquart a mis au travail et motivé tout un pan de la population, souvent d'origine immigrée et défavorisée. L'hôtel de Sponeck est un luxe subversif, délicieusement indispensable, où l'on s'approprie ce qui semblait inaccessible. L'intégration ce n'est pas seulement l'un des mots les plus employés dans la langue de bois des politiques. C'est une réalité humaine, beaucoup moins spectaculaire.

A la Maison du Théâtre et de la Danse d'Epinay sur Seine, aux destinées de laquelle veillent Marine Jafet-Broudic et Nadine Varoutsikos, dans une ville à l'aménagement quelque peu bâclé, on travaille avec des auteurs "en résidence", eux-mêmes souvent d'origines lointaines, d'un coup plongés dans la grande marmite où bouillonnent des existences déchirées et assoiffées de croyance commune. Ils y ont pour mission de se laisser imprégner des paroles locales, de les tisser à leur inspiration pour en faire la matière première d'une oeuvre. Aller-retour, échange de souffle incessant entre la scène devenue familière et la réalité quotidienne.

Il advient alors parfois que le théâtre, retournant à ce rôle qui essentiellement n'a jamais cessé d'être le sien, soit créateur de lien, d'identité peut-être.

Nicolas ROMÉAS
Journaliste chroniqueur théâtral

CE QUE DIT LE THEATRE A PROPOS DE LUI-MEME

"Dans son salon, une géante attend le public. Ses jupes cachent un petit théâtre. Là, une de ses filles joue une dame qui tombe dans un rêve étonnant."

Ces trois phrases figurant sur le programme de la pièce *J'ai une langue*¹ ne sont en aucune manière un appât trompeur. C'est bien dans un vaste salon que s'est bâti le minuscule "théâtre" où se déroule cette courte pièce: celui du luxueux appartement situé au premier étage du 121 rue de Lille à Paris, où sont habituellement présentées les expositions de l'Institut Néerlandais.

Vu de l'extérieur, le théâtre - où la Géante en question présente en effet l'aspect fort singulier d'une énorme poupée hiératique, la taille serrée dans une crinoline bleue festonnée de draperies blanches qu'il faut soulever pour pénétrer dans l'espace exigu, où seulement douze spectateurs peuvent se serrer sur deux rangs concentriques, devant le rideau rouge galonné d'or, encadré par deux cariatides peintes sur panneaux de bois. Et cette étonnante pièce mérite bien son titre, si l'on sait y entendre la voix même, ou peut-être la dernière parole de l'art théâtral.

L'Institut Néerlandais, toujours si exigeant dans les choix qu'il propose de l'art des pays du Nord, celui des traditions passées comme celui de l'avant-garde la plus résolue, était sans doute le lieu idéal pour accueillir cette tentative, née du croisement de tous les arts². Le vaste appartement dépourvu de fenêtres apparaissait déjà comme une scène, sur lequel était figée la "Géante", c'est-à-dire le théâtre, à l'intérieur duquel on s'attendait à découvrir la "fille" de cette Géante, supposée "jouer une dame".

Cette mise en abyme du lieu théâtral, corsée par cette étrange identification de la salle (la Géante) et du personnage jouant ce rôle, se complète par la présence de quelques tableaux sur les murs de la salle réservée aux (douze) spectateurs en attente avant de pénétrer sous la poupée. Il s'agit des oeuvres de Heleen van der Wusten, l'auteur de l'"histoire en images" qui a inspiré ce spectacle.

Ces tableaux, qui ajoutent à l'aspect scénique des lieux dont la "Géante" occupe le centre ne sont pas exactement les "images" de cette "histoire", même si l'univers de ces représentations picturales coïncide en partie avec celui de la représentation théâtrale. Ainsi le

1 Il s'agit d'un spectacle produit par la "Croix de Bourgogne" de Maastricht (Het Kruis van Bourgondië) qui s'est déroulé du 4 au 6 Novembre 1994 à l'Institut Néerlandais. Guido Wevers est le metteur en scène de cette pièce, inspirée par une histoire en images de Heleen van der Wusten.

2 Rappelons, en citant la documentation mise à la disposition du public, que la "Croix de Bourgogne" est une association fondée en 1990. Celle-ci offre la possibilité à des réalisateurs de théâtre de venir travailler dans ses locaux, implantés dans le vieux Maastricht. Ce bâtiment avec ses salles de répétition, sa salle de spectacle et son équipe technique, est le cadre qui leur est mis à disposition pour développer le travail de création. Metteurs en scène, acteurs, musiciens, danseurs et plasticiens s'y rencontrent pour produire des spectacles. Ceux-ci peuvent être : des opéras de chambre, des pièces d'auteurs contemporains ou classiques, aussi bien que des inventions théâtrales. Het Kruis Van Bourgondië alterne des spectacles produits pour des espaces non théâtraux avec ceux proposés pour des théâtres à Maastricht et dans la région européenne qui l'entoure.

spectacle ne peut se définir comme une reproduction animée de ces tableaux, et c'est plutôt l'esprit de ces derniers qui nous est révélé dans le spectacle. Le théâtre en effet ne perd nullement ses droits, dans ce jeu réflexif associant les deux arts, qui s'impose comme le prétexte d'un questionnement très large sur les techniques d'imitation, communes à tous les arts.

Or le "rêve étonnant" de la fille de la Géante promise à nos regards est la forme imaginée pour ce questionnement. Le décalage du spectacle et des tableaux ajoute à cette dimension onirique, dans la mesure où le spectacle peut au moins apparaître comme un rêve délirant inspiré par ces tableaux dans l'esprit de leurs contemplateurs. (Les douze sièges blancs de la salle d'attente (et d'exposition des tableaux) disposés en deux séries de six rassemblées dos à dos et, sous les jupes de la Géante, les deux séries de six couffins carrés et blancs, différenciées par leur dimension, révèlent déjà le lien de ces deux découvertes du spectateur, qui n'en feraient qu'une.)

Il existe certes des antécédents à une semblable tentative, justifiée par la volonté de faire pénétrer le spectateur dans un univers d'images animées. Certains spectacles du T.S.E, l'inoubliable *Coup de crayon* inspiré par le personnage de Tintin³ ou, plus récemment, l'adaptation scénographique d'un conte flamand, *Misère*⁴, où l'extrême stylisation du décor et des costumes, joints à certains effets d'éclairage et à l'aspect mécanique du jeu des acteurs conféraient au spectacle un relief plastique très affirmé, capturant le spectateur dans un fantasme pictural hostile et fascinant.

Mais la performance de l'atelier de théâtre de la "Croix de Bourgogne", qui s'inscrit sur un horizon culturel très parent de celui de *Misère*, dépasse ces réalisations dans un projet dont la simplicité apparente n'est qu'un masque sur ses visées profondes, purement instinctives: explorer, sans s'y laisser enfermer, le mystère le plus reculé de la volupté artistique - celle du créateur, en même temps que celle du contemplateur. Le cadre si modeste des spectacles conçus pour des espaces non théâtraux, a sans doute permis la liberté déconcertante de la vision scénographique que je vais tâcher de décrire, en respectant son déroulement chronologique pour mieux cerner sa puissance évocatrice.

Serrés les uns contre les autres sous la robe bleue, nous découvrons d'abord - nous, les douze spectateurs admis au spectacle - un traditionnel rideau rouge, aux dimensions réduites. L'étrange impression que l'on éprouve alors, après avoir déjà soulevé le rideau bleu et blanc de la robe de la Géante, - celui d'une scène plutôt que l'entrée d'un vrai théâtre? - s'ajoute au léger trouble ressenti lors de notre attente dans les salles de l'appartement clos: vaste scène dominée par la Géante, ou espace urbain meublé par le théâtre bleu? - Cet espace en effet s'ouvre ça et là sur les visions maritimes qui représentent schématiquement

3 Le thème de cette pièce, mise en scène par Rauth Christian en 1987, et dont la première eut lieu au "Théâtre de Poche Montparnasse", en 1984 laisse difficilement imaginer la valeur artistique du spectacle, et son intelligence des problèmes les plus aigus concernant l'art théâtral. Il ne s'agissait rien moins pour le metteur en scène et les acteurs que de donner vie à un personnage mythique de bande dessinée, en exauçant tous les désirs - pas seulement conscients - que ce personnage inspire aux lecteurs de ses aventures. La mémoire hélas me manque, pour l'étude de fond que cette pièce mériterait.

4 Spectacle co-produit par le "Théâtre de la Marionnette" à Paris et par le "Channel", Scène Nationale de Calais, pour la compagnie de "Licorne". Un vieux conte flamand, adapté par Marc Divry et mis en scène par Claire Dancoisne a fourni la matière de cette pièce, qui s'est jouée du 24 février au 27 Mars 1994 au Théâtre Paris Villette.

de rares tableaux à l'huile.

L'obscurité totale qui se fait lors du (vrai) lever de rideau pourrait dissiper ce trouble... Mais sa durée persistante produit l'effet contraire: n'y aurait-il rien à voir, sinon les images de nos propres rêves? Ou bien sommes nous les acteurs d'un véritable drame, imité de celui de Jonas? Les vagues poissons obèses figurés sur trois tableaux, à l'extérieur, confirmeraient cette impression, qu'ils ont peut-être suscitée.

Mais l'apparition du décor dans l'ouverture rectangulaire de la scène-vitrine perturbe cette identification à Jonas: une mer statique et bleue comme la robe de la Géante, sur laquelle vogue une barque figurée par un panneau découpé sans fioritures. Sa vision au ras des vagues nous placerait plutôt dans la situation du poisson, ou de la baleine. En même temps le bleu de la robe de la Géante, ce bleu frangé d'écume blanche où nous avons pénétré, s'apparente alors à celui d'une vague, et les repères spaciaux que mesure instinctivement notre conscience interfèrent encore un peu plus.

Cet avalement érotisé du spectateur dans cet espace "féminin" (pour éviter un terme plus abrupt) est d'ailleurs signifié à l'"extérieur" sur deux tableaux identiques, seulement variés par la couleur: une silhouette féminine se dessine à l'intérieur de celle du poisson stylisé. Mais c'est encore une inversion du programme annoncé: la "Géante" bleue, creusée par la promesse d'un drame auquel participerait son propre double: sa "fille"...

Or, un tableau de plus grand format inverse à son tour le signe figuré sur les deux précédents: une figure féminine monumentale est campée sur des planches - qui seraient celles d'un théâtre? -, dans un espace divisé où le ciel et la mer confondus par le même bleu se partagent les contours de deux poissons semblables, aéroplane et / ou submersible.

La gémellité des deux petits tableaux est encore un signe, englobant celui de l'avalement (les silhouettes féminines, à l'intérieur de deux poissons jumeaux). Dans la situation du spectateur sous la robe, pénétrant du regard une mer factice, ne fait que s'exaspérer la duplicité du regard de chaque homme confronté aux oeuvres d'art, face auxquelles se vérifie le double statut de sa condition: victime et prédateur.

Or cette gémellité ou cette duplicité se transpose dans des formes très schématiques, avec les signes apparents que propose innocemment le spectacle. C'est d'abord le va-et-vient mécanique de la barque sur les vagues, bientôt corsé par le lent clignement de l'oeil énorme qu'une paupière insoupçonnée découvre au niveau du hublot.

La suite du spectacle permettra de reconnaître dans ce mouvement et dans ce battement des symboles malicieux de la matrice de l'art (seulement théâtral?). Il s'agirait d'un croisement de vecteurs concurrents, visualisant la contradiction nodale identifiée par Goethe comme l'origine du désir créateur. (L'espace dramatique de *Faust* en particulier fait revivre à tous ces niveaux cette "contradiction".)

C'est d'ailleurs un Méphistophélès féminin qui apparaît soudain sur ou plutôt derrière la barque. Une énorme démons arborant deux cornes tortillées, rousses comme le bonnet rigide qu'elles surmontent⁵.

On reconnaît dans cette coiffure une vision simplifiée des flammèches verticales hérissant la tête des figures féminines représentées sur les tableaux. La démons s'identifie surtout au grand personnage sur le plancher de lattes. On comprend ainsi la valeur métaphorique de ce décor marin qui renvoie à l'ivresse des planches, c'est-à-dire celle du

5 Cette coiffure, de même que le masque de loup dont nous parlerons bientôt est l'oeuvre de Maria Hermans, qui a aussi travaillé aux décors de *J'ai une langue*.

double, et à la passion de mimer qui puise son feu dans une crise de l'identité, probablement aussi vieille que notre civilisation. Le roulis du bateau sur les vagues s'imposait pour cerner la contradiction très reculée qui inspire probablement cette crise...

La créature marine dans sa barque est elle-même la duplicité faite femme, ou masque. En effet, son obésité extravagante est une illusion qui se dénonce comme telle. L'actrice pour tout costume⁶ est affublée d'un fourreau matelassé imitant la chair humaine, dont les avantages sont masqués par une robe rouge très décolletée mais sans élégance. Mais au lieu d'épouser le cou de l'actrice, le fourreau présente un épais revers, qui le désigne comme artifice; et la robe-tablier rougeâtre, assortie à la coiffure, évoque la tenue d'un boucher. Le costume à lui seul signifie le lien très obscur, qui associerait la mimésis et la violence.

Or ce costume ne prend tout son sens que par l'effet de contraste avec la crinoline bleue de la Géante - la "mère" de cette créature - , dont les volants résument dans leurs plis tous les rideaux de théâtre, et leurs promesses mensongères.

En effet, vue de l'extérieur, la Géante présente un bien petit buste aux dimensions très humaines, agrémentés de deux seins jaillis du corset, pourvus de mamelons foncés: exactement comme ceux de cette créature aquatique et infernale, qui seront exhibés au milieu du spectacle.

C'est en quelque sorte une allégorie de l'art dramatique qui nous fait face, et qui semble avoir pour mission de faire tomber le masque trop séduisant de la fascination théâtrale, qu'elle incarne pourtant mystérieusement dans un aspect dérisoire.

Les illusions de l'art seraient visées dans cette allégorie monstrueuse dont l'enveloppe charnelle, en même temps qu'elle se découvre comme artifice, redouble le symbolisme plus parlant de la robe de la Géante-théâtre. Ce corps-illusion si monstrueux n'est alors qu'une synthèse poétique de l'espace théâtral défini comme une réserve de reflets de notre univers, qui partage sans doute la fonction cathartique des actions qui s'y déroulent, avec les masques ou les doubles qui le peuplent. L'interférence des repères spaciaux dont nous parlions plus haut se prolonge dans la polyvalence symbolique de ce personnage, en qui se conjuguent toutes les données du l'univers théâtral.

Or les actions de ce personnage précisent peu à peu la visée métaphorique du spectacle. La créature sans partenaire s'émeut soudain de trouver un plumeau noir dans sa barque, dont la forme évoque celle d'une rame. Mais l'objet semble aussi bien adapté à la pêche, quand elle fait mine de sonder l'onde, en quête d'une proie. Ce jeu amusant s'interrompt par la découverte d'un plumeau identique, qui plonge la créature dans une douloureuse perplexité.

Cette inquiétude est mal compréhensible, puisque c'est seulement à cet instant qu'elle comprend l'utilité possible de ces objets jumeaux, avec lesquels elle imite le geste de ramer. Cette mimésis plutôt rassurante tend à occulter le symbolisme réel, assez angoissant, des plumeaux : le double réifié, dans une forme moins innocente qu'elle le paraît.

Comme sur le grand tableau à l'huile, le ciel et la mer confondent leurs attributs, quand ces plumes d'oiseau plongent dans les vagues. Il s'agit en outre d'un instrument ménager, chargé de connotations sacrificielles par son usage habituel (la réfection ménagère) et fort mal adapté à l'usage détourné qu'en fait la créature, malgré l'efficacité apparente de son geste.

6 Ce costume est l'oeuvre de Mieke Coenen.

Ces retournements de sens esquissent une énigme éclatée, impliquant les notions de double et de sacrifice dans la vision dérisoire d'une activité mécanique, à travers laquelle est sans doute visé l'art même de jouer un personnage. Mais les données de cette énigme ne se précisent qu'au tableau suivant, après la disparition de la rameuse dans l'obscurité.

A nouveau un long moment noir prépare l'apparition du décor, cette fois uniformément blanc: l'intérieur d'une pièce, dont la couleur complète en fait celle du tableau précédent pour évoquer le revêtement bicolore de la Géante-théâtre. Un bruit d'eau justement (pas si nettement marin) fait le lien avec le premier tableau.

La créature, dont on ne voit d'abord que la tête, sort progressivement d'une trappe couverte, visible sur le sol blanc. Elle est toujours en possession des deux plumeaux, mais l'un des deux s'est bien raccourci. Cette altération ne fait que valoriser la valeur symbolique de ces deux objets qui renvoient aux jeux du double et de l'unité et à la problématique qui leur est liée. Cette problématique, avant de s'affirmer dans sa plus haute dimension, semble ironisée dans l'usage nouveau du plumeau raccourci, avec lequel la créature maintient la trappe ouverte. Elle-même, en s'époussetant, ne fait que souligner la polyvalence de cet objet supérieurement ambigu.

On remarque alors la couleur bleue de l'espace intérieur de cette cale (?), appliquée aussi au revers de la trappe, comme si le mystérieux espace alors découvert était le double, ou l'inversion bleue de cet espace blanc, dont l'opposition au décor précédent s'enrichit par les liens circulaires. De cette profondeur bleue montent pourtant des chants d'oiseaux peu mélodieux, qui animent l'espace vaguement inquiétant de cette cale, devenue cale-ciel. La mélodie déjà suspecte s'altère davantage: on croirait un bruit de moteur, par contre assez mélodieux, qui annule cette ouverture céleste. Un peu après la créature paniquée referme la trappe.

Cette inversion électrique des valeurs positives et négatives nous fait douter soudain qu'il s'agisse de la trappe d'une cale. On songe en effet à l'ouverture du souffleur, en avant de la scène d'un théâtre improvisé, comme celui où nous sommes enfermés, justement. Voilà qui rapproche les spectateurs de cette actrice muette, aussi intriguée que nous par ces bruits mystérieux auxquels est répondu un silence partagé, dont paraît se moquer le titre même de cette pièce.

L'abolition des différences, signifiée par le décor et par ce bruitage, coïncide donc avec l'apparition de la créature, monstrueuse pas sa nature apparemment diabolique et par son obésité affichée comme un faux-semblant. Au signe diabolique de la coiffure, qui fonctionne à plein dans cette représentation (malgré le comportement très humain de ce personnage!) s'oppose l'illusion avouée du costume; et cette opposition rappelle l'enjeu profond de cette : présentation du double - ou du monstre - : une mise en question de l'art théâtral. Le brouillage des différences qui s'intensifie à des niveaux toujours plus étroits de la représentation était sans doute déjà impliqué par la Géante - premier monstre, mère de cette créature, et lieu théâtral.

Or la violence annoncée par ce brouillage intensifié se concentre dans la vision prometteuse d'un crochet de métal qui s'agit nerveusement sur les pourtours de l'ouverture de la trappe fermée, dans un mouvement connu de va-et-vient.

L'horreur méfiante de la créature, toujours plus émue au fil des menus événements qui la perturbent, répond à la menace directe de cet objet.

Contradiction oblige: la créature fascinée, avec maintes précautions qui l'humanisent

tout à fait, parvient à saisir le crochet qu'elle tire enfin en ouvrant la trappe. Mais ce courage pervers où se réfléchit la culpabilité de nos tendances les plus secrètes, ne lui permet de pêcher qu'une bassine désuète que les dimensions rendent inquiétante. Avec sa forme oblongue, ce tube de métal s'apparente à la barque du tableau précédent. Mais on peut aussi bien songer aux poissons (barque ou montgolfière) du grand tableau peint, quand cette prise apparaît comme un don du ciel ou des profondeurs marines, qui se confondent dans la cale.

L'objet rappelle d'ailleurs l'ambiguïté des occupations ménagères ou maritimes de la néréide, que ce récipient confronte à sa double nature. Ses dimensions évoquent encore, mieux que celles d'une belle prise, la capture ou la préparation des poissons. Et la suite du spectacle, dans la seconde partie du même acte, nous propose une vision qui rassemble ces possibilités de lecture, lorsque le même objet s'apparente à la marmite qui guette les naufragés victimes de l'appétit des peuplades de l'île où ils ont échoué.

Pour le moment, des bruits défiant toute identification ont succédé à celui des moteurs-oiseaux. L'effrayante musique ne provient plus de la cale-ciel (ou océan), mais de tous les coins de la salle-robe, grâce aux micros disposés derrière les spectateurs, qui déversent en stéréophonie leur symphonie diabolique⁷. La robe-théâtre se rappelle ainsi à notre souvenir, comme le réceptacle érotique de ce croisement de désir et de violence auquel elle pourrait s'identifier.

Cette violence sonore illustre-t-elle la violence originelle de l'art musical dont Théodor Reik en particulier s'est tant préoccupé⁸? La présence d'une gamme musicale, imprimée sur le petit programme dépliant de papier bleu de *J'ai une langue*, et sur un autre tableau exposé, le rythme visuel des syllabes "pā pā", surmontée d'un trait qui les apparentent à des notes de musique égrenées autour d'une vision terrifiante de la figure du Père, participeraient à cette révélation énigmatique. (Les actions prochaines de la créature pourront bientôt s'éclaircir par une description plus détaillée de ce tableau, déjà remarquable pour le rythme des trois "pa pa" (3 x 2) sur la gauche, équilibrés à droite par un seul "papapa", deux "papa" et trois "pa" esseulés dans le bas du tableau.)

A présent, pour surmonter la frayeur causée par cette irruption musicale qui ne fait que répondre à ses actions, ou simplement à sa présence dans cette pièce, la créature armée du plus long des deux plumeaux (l'autre maintient toujours la trappe ouverte), crève le fond du décor blanc d'un geste brusque. Les plumeaux dépareillés se confirment alors comme un symbole primitif du rythme, lorsque le fracas musical justement prend fin. En même temps la blessure du papier blanc témoigne d'une poussée victimaire, produite par le péril ambiant qui menace la créature.

Or le mur aveugle révélant son artifice visualise l'érotisme pervers du spectacle fermé sous les robes de la Géante. Cette perversité est elle-même redoublée par la circularité de la violence qui se dessine à travers le geste de la créature, fille de cette Géante. Justement, la déchirure s'élargit sous l'action du plumeau qui matérialise encore la curiosité de nos regards, et c'est un nouveau rideau de velours rouge galonné d'or qui apparaît alors, un modèle réduit du si petit rideau de théâtre qui s'est d'abord ouvert sur la mer bleue.

La créature ne se libère pourtant pas de la constellation symbolique qui gravite

7 Il s'agit bien d'une musique, jouée par l'"Ensemble Contraint", sous la direction du chef Arno Dieteren.

8 Voir Théodor Reik: *Le Rituel: Psychanalyse des rites religieux*, Denoël (chapitre "Le Schofar")

autour d'elle. Sous le rideau du fond, quatre têtes vertes sommairement découpées (dans le même bois que la barque) apparaissent comme son propre reflet démultiplié. On ne saurait dire si ces monstrueux tritons humains sont un reflet amical ou hostile: ces poissons kafkaïens, qui semblent plutôt narguer la pêcheuse, inversent la situation initiale du premier tableau.

L'ouverture du mur doublé d'un rideau évoque d'ailleurs celle du hublot à paupière de la barque, dont le regard obsédant se multiplie dans celui de ces têtes. L'une d'elle en effet s'agite mécaniquement, dans un mouvement de balancier qui reprend le battement de l'oeil, ou le va-et vient de la barque. (Cette tête en particulier paraît se différencier par son relief: il s'agirait d'un masque de baracien, peut-être celui photographié avec d'autres masques dans la documentation du spectacle.)

La crise des différences atteint son comble, après le geste violent de la créature qui échoue dans sa catharsis immédiate, mais parvient à cerner l'essence même de la catharsis théâtrale.

Est-ce toujours la peur, ou un assentiment suicidaire qui détermine alors la créature à s'asseoir dans la bassine - comme dans sa barque - et à ramer frénétiquement, pour fuir la présence des quatre têtes ou pour activer le battement métronomique de celle qui s'agite? La musique éclate à nouveau, soulignant l'aggravation de la situation, quand vacillent tous les repères.

La barque sur la mer est devenue cette bassine ou baignoire-sabot dans cette pièce close qui repose elle-même sur un espace mystérieux: infini des profondeurs ou réserve carcérale de chaudrons, c'est-à-dire de toutes les épaves culturelles. L'ambiguïté de cet espace inférieur est à présent concurrencée par l'ouverture supérieure du mur déchiré, où un autre double monstrueux - les quatre têtes, occultant le ciel ou la mer - semble condamner la pêcheuse, prise au piège de sa propre violence, pourtant justifiée comme une auto-défense.

Des jeux d'ombre et de lumière font diffracter cette menace, qui paraît brusquement cesser quand se reforme le rideau du fond. Mais le calme silencieux d'une paix suspecte entretient l'attente du dévoilement complet de l'horizon sacrificiel qui s'est esquissé sous nos yeux. Ce sont probablement les origines violentes, et même le destin de l'art que vise cette fable apparemment décousue, pétrie de souvenirs culturels très variés, que domine gravement l'histoire de Jonas. (On songe surtout aux reflets abâtardis de la littérature: contes naïfs, refrains niais, comme dirait Rimbaud...)

La créature relevée s'approche alors au devant de la scène et tire un rideau de gaze rigide, qui voile l'espace rectangulaire de la scène-aquarium. C'est le moment le plus ambigu du spectacle où le baisser de ce rideau bientôt relevé, sans vraiment indiquer un changement d'acte ou de tableau, n'en marque pas moins le milieu de la représentation, effectivement proposée en trois tableaux.

Les événements qui surviennent derrière cette "jalousie" qui rivalise avantageusement avec l'autre - ou les autres rideaux de ce théâtre pluriel - se déroulent dans un espace et en temps autres, ni tout à fait ceux de l'histoire représentée, ni tout à fait les nôtres, et ne peuvent pas non plus être assimilés à des actes qui s'accompliraient dans les coulisses. Ils reçoivent ainsi un éclat particulier, manifestant dans son jour le plus nu le contenu symbolique du spectacle, qui ne paraît plus se limiter au jeu réflexif engageant l'art théâtral, mesuré jusqu'à présent.

La créature à ce moment affecte un air étonné, dont le sens reste incertain. (Si elle se croit à l'abri des regards, cet étonnement est un signe dirigé vers le spectateur qui ne

fonctionne pas de même que les signes de la peur, éprouvée un peu avant.)

Un probable sentiment de liberté la pousse alors à se mettre nue. La vue du costume charnel provoque bien sûr l'étonnement du spectateur, curieusement ressenti comme une mimésis inconsciente de l'étonnement affecté de la créature.

Ce questionnement énigmatique, qui viserait d'abord la mimésis théâtrale et ses effets sur le spectateur coïncide avec la réouverture du rideau du fond, où recommence le tic-tac de la tête verte. A présent la créature immergée dans la baignoire que remplit une eau d'illusion ne montre que son buste, et sa tête coiffée de rouge. Ce corps nu paraît se soustraire aux obligations du comédien sur scène, même s'il s'agit toujours d'un rôle pour ce personnage lourdement costumé de chair, soumis à la dictature du principe incarné par le groupe animé des têtes vertes. Et dans cet espace doublement onirique, au-dessus de ce corps dont la nudité coïncide avec l'instant crucial d'un dévoilement spirituel, une série d'objets énormes suspendus à une tringle invisible, envahissent l'espace supérieur du tableau.

On reconnaît difficilement un couteau denté, une broche à volaille, une vague main (en fait, une paire de gants de caoutchouc rouge), une sorte d'épée, un canif, une tête de loup en trophée (tout simplement un masque) et un bavoir. Tous ustensiles banals, aussi familiers que les plumeaux avec lesquels ils contrastent pourtant résolument.

Seul l'objet central, l'épée verticale, se démarque dans cette série dont elle marque le milieu (3 + 1 + 3). Il s'agirait d'un symbole cruciforme, qui rayonnerait sur les allusions sacrificielles du spectacle, de même que sur sa composition en triptyque qui apparaîtra bientôt. Mais on peut songer encore au curieux accord de ce symbole plastique avec les significations qui s'attachent au nom de la compagnie de la "*Croix de Bourgogne*" (*Het Kruis van Bourgondië*), dont les activités (indiquées en note) peuvent se qualifier de messianiques - du moins pour le monde du théâtre.

Quoi qu'il en soit, cette série d'objets divise équitablement l'espace que limitent les deux rideaux de théâtre: celui du fond, ouvert sur les têtes vertes et le rideau transparent que la créature relève enfin, imitant ainsi innocemment l'ouverture spontanée des rideaux du fond.

Les tensions mimétiques entrecroisées à divers niveaux de la représentation refluent dans le jeu de ces deux rideaux, entre lesquels apparaissent enfin nettement les objets, dont la cruauté semble indissociable de ces entrechats scénographiques du double et de l'unité. (L'animation des têtes s'interrompt assez rapidement.)

La créature elle-même, en découvrant ces objets dont ses propres actions ont suscité l'apparition, donne à nouveau des signes d'effroi. Cette seconde partie de l'acte II reprend donc le contenu de sa première partie.

A présent cette ivresse du redoublement se répercute sur un autre plan, avec les mouvements répétés de la créature, dans sa baignoire ou debout sur la scène. Elle se cache alors le sexe qu'elle a glabre, avec la touffe du plumeau dont la noirceur inverse le sens de ce mouvement dicté par la pudeur - et par la peur : le sexe menacé, à lui seul métaphore du désir contrarié, et perversi, se rappelle à nos regards comme un centre appréciable du rayonnement symbolique proposé dans le spectacle.

Face à l'irruption matérielle de cette violence promise et passée (la tête du loup en trophée) la fille de la Géante répond par un assentiment étrange, où se mesure la dépendance et sans doute l'identité profonde de l'Art (théâtral) et de la violence. Elle se saisit d'abord du masque de loup qu'elle ajuste sur sa tête, en imitant le cri de cet animal. C'est là le seul

"texte" de la pièce, que la créature ne prononce d'ailleurs pas vraiment. Il s'agit d'un cri enregistré, qui nous vaut l'illusion savoureuse d'un *play back* sans nécessité apparente. Et cette imitation outrancière et effrayante rappelle innocemment le péril à double sens de toute imitation.

Mais cette mimésis est contredite, en même temps qu'attisée par le geste suivant: elle enfle des gants de caoutchouc, imitant le grognement gourmand d'un boucher, ou d'un chasseur de loups? loup et victime: deux aspects, sauvage et socialisé, de la violence prédatrice.

Cette double imitation de l'animal prédateur (mais victime décapitée) et de l'homme (animalisé par ce grognement) fait l'ellipse de l'agneau sacrifié. (Celui qui gît dans notre imagination aux pieds de la "*Croix de Bourgogne*") Mais cette vision de la violence retournée sur elle-même implique l'inexistence d'une victime désignée. D'autre part, ce repli sur soi narcissique de la violence coïncide avec la valeur introspective du spectacle, qui s'impose comme une auto-analyse de l'art de la représentation.

La tête de loup est en fait la sixième qui apparaît dans le spectacle (avec celle de la démonsse, la tête verte mobile, et... les trois autres têtes vertes figées.) Toutes ces têtes semblent se confondre, dans celle du terrible personnage, le "*pā pā*" représenté sur le tableau peint évoqué plus haut. Il s'agit bien d'une figure masculine esquissée en noir par une large touche, un peu à la manière des dessins de Kafka. Le visage du personnage assis sur une chaise retournée et ses jambes écartées évoquent des objets contondants, comme ceux qui apparaissent sur la scène. Certains détails - la coiffure hérissée - l'apparentent à notre démonsse. Autour de lui les inscriptions déjà précisées définissent un rythme binaire et ternaire, dont le principe même s'illustre dans trois points rouges disposés dans les marges de la représentation.

Est-ce le secret du rythme et de l'harmonie que ce terrible Père incarne? La tête et le buste du personnage apparaissent eux-mêmes dans un cadre ouvragé peint au milieu du tableau, qui précise la valeur auto-référentielle de cette représentation. La présence du Père-obstacle est ainsi indiquée à l'origine de l'activité créatrice; ses contours inquiétants sur cette chaise retournée contredisent les connotations du nom "papa", éclaté dans une gamme où se transcrivent les magies de tous les arts, axés sur les mêmes principes d'équilibre et de symétrie. A la figure de papa dans son cadre peint répond la présence de la créature dans la Géante-théâtre. Le même papa présent et absent (puisque son visage n'est qu'un tableau mis en abîme) révèle ainsi la violence contradictoire du conflit très lointain auquel l'art dramatique emprunterait ses forces et ses formes.

Si le masque du loup et les gants renvoient à cette image du père, celle-ci pourrait en retour éclairer la mimésis de tout acteur masqué, et même la valeur cathartique de la représentation théâtrale. Quoi qu'il en soit, ce masque et ces gants sont eux-mêmes sacrifiés par la créature qui s'en débarrasse en les suspendant tour à tour au même crochet jailli de la trappe, auquel était rattaché la bassine. Suivant la logique des inversions qui tissent la représentation, la créature a d'abord fixé le crochet assez haut, à un fil vertical au bout duquel le masque et les gants conjuguent leurs significations contraires, pourtant si bien croisées. (On croit distinguer un ponpon de rideau de théâtre, qui agrémenté le crochet.) Les voilà disparus, dans un éclair où la violence est mise en échec... par sa propre fille.

Le retour infernal de la musique a cette fois des accents plus rassurants - une sorte de rock hybride, qui triomphe de l'état des harmonies conventionnelles, sans paraître rythmer un pandémonium. La créature elle-même s'est engouffrée dans l'espace inférieur sous la

trappe, dont les magies et les terreurs sont à présent éventées.

C'est la fin de ce tableau complexe (bi ou tripartite) dans lequel s'épuise l'élan autocritique du spectacle. Mais un troisième tableau, calqué sur le premier, rappelle ironiquement les limites de cette subversion lorsque l'obsession de la symétrie - le "sombre dieu de la symétrie" - dont parlait Gûsdorf⁹ maintient ses droits sur le déroulement de cette représentation, véritable rituel où se voit soupesé le rapport de l'art, de la violence et du sacré.

Encore une fois, la barque flotte, cette fois sur une onde nocturne. A ses deux extrémités, deux feux à éclats, l'un rouge et l'autre vert. Ce jeu chromatique, harmonisé à celui du tableau précédent, évoque étrangement certains vers de *Mémoire* où Rimbaud (le locuteur) isolé sur une barque immobile se consume de ne pouvoir saisir "ni l'une / ni l'autre fleur" jaune ou bleue, dont la vision coïncide avec la réflexion narcissique du soleil sur le lac miroir, qui matérialise les tendances réflexives du texte centré sur son propre mystère.

La tête de la créature se fait voir, de face puis de dos, alternativement, à l'instar du clignotement lumineux où se résume le passage du jour et de la nuit qui mesure en fait tout le spectacle.

L'image de la croix traverse une fois de plus nos consciences. Nous, les douze spectateurs auxquels sont réservés les douze sièges blancs, redoublés dans la salle d'attente, sommes alors vaguement placés dans la situation de douze apôtres assistant au miracle de la déesse-poisson victorieuse de démons superposés. Démonstrations qu'elle ne connaît que trop, en vertu de l'analogie freudienne du Diable et de Dieu. Nul doute en tous cas que le message profond du spectacle ne recoupe celui du Crucifié, en confirmant la valeur symbolique de la croix indiquée par René Girard : l'entrecroisement des désirs rivaux.

A présent, comme au tout début du spectacle, la créature ne dispose que d'un seul plumeau, dont le manche extrêmement raccourci le rend inapte à faire avancer la barque. Ce malheureux objet qui mériterait d'être jeté aux vagues sera-t-il la seule victime de ce drame? Mais un dernier clin d'oeil - purement spirituel cette fois - annule cette éventualité. La créature ajuste simplement ce plumeau - l'unité retrouvée, dans un aspect bien piteux qui limite son aura métaphysique - à l'arrière du bateau, imitant le tournolement d'une hélice peu efficace. Et cette giration ridicule entraîne avec elle le souvenir de la représentation, qui se termine en un cercle parfait.

Il n'y a plus rien sur la mer. Il n'y a plus rien sur l'eau immobile, rendue à sa simplicité muette de carton. Et le rideau tombe sur cette mer vidée de toutes ses illusions, elle-même rideau tendu sur une réserve de vains secrets, rendus à ce néant nocturne par une catharsis supérieure dont l'objet serait justement la catharsis théâtrale. Dans le sillage imaginaire de la barque, se dissolvent aussi bien les idées reçues sur la peinture, la sculpture, la musique... et la littérature, dégradée dans un cri de loup que recouvre ce silence marin.

J'ai une langue : ce discours muet sur le rituel théâtral peut bien se voir comme une plongée introspective, tendue vers les origines sacrificielles du théâtre. L'absence de texte, en quelque sorte, garantirait la réussite d'un tel projet. Dans cette plongée, la mimésis

9 Georges Gûsdorf: *L'expression du sacrifice*, P.U.F, 1948, p. 39

immédiate des performances théâtrales habituelles, reflets illusoires de notre univers, a changé de forme. Car au lieu de cet univers, ou à travers lui, c'est aux fondements culturels et à l'essence même de l'art théâtral que s'applique la mimésis, entendue comme volonté de représentation. Cette forme supérieure de mimésis serait-elle un avatar culturel supérieur de la violence? Il semble que oui, d'après cette démonstration auto-accusatrice, dont l'exquise ironie, jointe à une évidente légèreté de ton, nuance la gravité.

Les sourires un peu timides de Klaasje Postma, l'actrice toujours costumée, ne démentent pas cette impression lorsqu'elle relève elle-même de l'extérieur la jupe de la "Géante" pour la sortie des spectateurs. Et ces derniers, tournant le dos à l'espace scénique, reçoivent les remerciements souriants de l'actrice. Ultime inversion du rapport habituel de l'acteur et du spectateur.

Enfin le rituel scénique s'élargit dans une communion gustative, lorsqu'un maître de cérémonie costumé de blanc propose aussitôt des verres de boisson fruitée, disposés sur un plateau d'argent.

J'ajouterai que cette gentillesse n'est pas feinte. L'amabilité fraternelle de Guido Wevers en témoigne lorsqu'on le questionne. Chez lui apparemment le plaisir de la création en commun l'emporte sur les ambitions sociales ou mercantiles. (La "participation" réclamée pour assister au spectacle est de 5 francs: le terme d'obole ne saurait flétrir cette production de la *'Croix de Bourgogne'*)

Le programme imprimé de la pièce reflète bien cette modestie: une bande de papier bleu minuscule, pliée en six, sur laquelle figure une gamme en ligne brisée où est inscrit, au lieu de notes, le bref résumé déjà cité de la pièce. "C'est aussi simple qu'une phrase musicale", peut-on conclure en citant la dernière phrase de *Guerre*, l'illumination écrite par Rimbaud peu avant ou peu après son adieu aux "mensonges" diaboliques de l'art dans la *Saison*. Apre poème, qui s'ouvre par de courtes phrases où le *je* du locuteur éprouve l'ambiguïté de ses propres contours, soumis à la pression de toutes les influences.

Michel AROUIMI
Université du Littoral (Dunkerque).

VERS UN THEATRE " CORRECT " ? LA "RECTIFICATION" D'ANOUILH ET DE CELINE

De la naissance, du talent, une jolie carrière, tout sourit à Antoine de Saint-Flour. Il jouit de son bonheur le cœur et l'esprit sereins, en toute candeur. Sans complexe. C'en est trop pour son entourage. Etre heureux et, de surcroît, se sentir le droit de l'être? Sans se sentir confusément, mais irrémédiablement, coupable ? A notre époque, c'est là pure insolence. Ce n'est pas tolérable.

C'est là, en 1970 déjà - évidemment, mai 68 a passé par là - la très incongrue conception de la "solidarité" dont se gausse Anouilh dans *Les poissons rouges*. Parents, amis et alliés accablent si bien ce malappris d'Antoine, au demeurant bon époux, père affectueux, généreux ami et honnête citoyen, qu'à la fin ils l'ébranlent. A regarder son passé de près, n'est-il pas le plus noir des hommes en effet? N'est-il pas l'auteur du plus abominable des forfaits? Il n'était encore qu'un gamin, mais il a commis l'irréparable. Un jour, il a cédé à une envie insolite, mais irrésistible. Il a fait pipi dans le bocal de poissons rouges de sa grand-mère.

Persécuté par ses proches pour oser être heureux en dépit de tous les râleurs, de tous les jean-foutre, de tous les paumés de la terre, Antoine fait face. En proche parent d'Antigone et de la Sauvage, il applique, figurément, mais vigoureusement, un coup de pied dans le bocal à poissons rouges lui-même: celui des grands principes, des nobles poses, des impérissables causes. Pour finir, il explique à son fils que "c'est en assumant courageusement ses envies de pisser irrévérencieuses mais salutaires qu'on devient homme" (Nicole Anouilh).

Faire pipi dans les poissons rouges

La pièce a été reprise, voici quelques mois. On voit bien ce qui a pu pousser le Théâtre Saint-Georges à la remettre à l'affiche. Plus que jamais, le sujet est d'actualité. Le même mot d'ordre de "solidarité" est claironné de façon de plus en plus vibrante. Il est plus téméraire que jamais de se sentir heureux, car chacun, en France surtout, est continuellement invité à se sentir responsable de toute la misère du monde, et d'abord de celle du premier voyageur s'embarquant dans le même métro.

Faut-il le préciser? *Les poissons rouges* est une pièce atroce, affreusement réactionnaire. Comme tout le théâtre d'Anouilh, d'ailleurs. L'on s'étonne qu'elle ait pu être remontée et échapper à la vigilance de la censure.

- Voilà une boutade, monsieur le critique, de bien mauvais goût. Si l'on ne devait citer qu'un seul bienfait dont nous sommes à jamais redevables au progrès des Lumières, c'est bien l'abolition de ce scandale d'entre les scandales, la censure, désormais honnie et bannie de la patrie des droits de l'homme. Votre mauvais esprit sent *Commentaire* à une lieue à la ronde.

- Je vous demande bien pardon. Oui, la censure a disparu. Mais pourquoi ? Parce qu'on a trouvé infiniment mieux. L'autocensure! Vieille comme le monde, mais aussi admirablement *liftée* qu'une vieille coquette ou qu'un vétéran politique. Pour les auteurs

vivants, il s'entend. Et quand l'auteur a passé l'arme à gauche, qu'on ne peut vraiment plus le sauver en lui apprenant à penser comme il faut, deux coups de ciseau au premier acte, trois au second, autant au dernier... pas vu, pas pris. Vous avez raison: on a bien progressé depuis les Lumières.

Lecteur, vous tranchez. Voici l'âpre vérité.

Un: *Les poissons rouges*, à la reprise, ont bel et bien été amputés de quelques-unes de leurs répliques les plus "réac", les moins "convenables". Un petit coup de ciseau expert par-ci : "L'abominable sérieux de mes contemporains, particulièrement de ceux qui se disaient progressistes [...] m'avai[t] en effet amené, par réaction, à prendre légèrement les choses". Un petit coup de ciseau adroit par là : "Ce style de vie, aux idées courtes, a, Dieu merci, été balayé par les gens sérieux de 89 [...]". Et ce qui reste, inexplicablement, depuis si longtemps qu'elle est décimée, de la vieille race dansante, de la vieille race française légère, noire devoir, à nous qui voulons refaire une France sérieuse, est de l'extirper impitoyablement". Et puis, surtout, un bon coup de ciseau particulièrement opportun pour faire raison de "notre vraie haine de Jacobins [...], nous, les arrière-arrière-arrière petits-fils devenus les maîtres [qui] tremblons encore de rage dans nos hebdomadaires bien pensants". Et le tour est joué: Anouilh est devenu un auteur présentable, fréquentable. Son théâtre, ainsi édulcoré, mis aux normes, est devenu, dans tous les sens du terme, jouable. Il peut même encore rapporter de jolies recettes.

Deux: même équarrie, mise en conformité avec l'idéologie régnante, la pièce d'Anouilh conserve un reste de sa saveur provocante. Au-delà de l'entraide qu'il leur croit légitimement due, Antoine de Saint-Flour n'entend point se laisser "culpabiliser" par les légions de ceux que la vie exclut des avantages qu'à lui, elle a choisis d'accorder. Un tel propos va si résolument à l'encontre du "discours" prévalant aujourd'hui, que la pièce n'a pu être remontée que parce qu'elle est signée Anouilh. Aucun auteur de notre temps - et surtout pas un débutant - ne peut se payer le luxe de penser "mal". Voilà où commence l'autocensure. Il n'est pas possible, à un auteur de théâtre contemporain, de faire pipi dans les poissons rouges.

Théâtre pasteurisé

La "légèreté" d'Anouilh n'est pas moins profonde que la "futilité" de Guitry. Il est vital que le théâtre puisse s'écarter du convenu et dévier du "convenable". Actuellement, ce n'est pas le cas. Le confort intellectuel prime et nous vaut une des périodes les plus conformistes de l'histoire du théâtre français.

Ne disons rien du théâtre d'avant-garde, Anouilh - encore lui - avec toute sa "légèreté" a vu loin: "Jouvet me disait cocassement: "La seule chose qui n'évolue jamais, c'est l'avant-garde" [...] Je dis que le théâtre d'avant-garde se "conformise". Qu'il en est arrivé - avec l'appui d'un quarteron [...] d'intellectuels un peu pauvres [...] - aux vers de l'abbé Delille¹". Ce propos nous dispense de nous occuper d'un hurluberlu comme Daniel Mesguich. Et même de textes comme *Le silence et Elle est là*, de Nathalie Sarraute pourtant, que la Comédie-Française a cru judicieux de monter, alors que l'auteur,

1 Jean Anouilh, "D'un jeune conformisme", dans : Pol Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*, Paris, La table ronde, 1965, pp. 217-8.

évidemment moins orfèvre en la matière, estime dans le fond que le dialogue de théâtre est "incompatible" avec ce qu'elle cherche à montrer. Conformisme, que de "dépoussiérer" les classiques à tout prix. Derniers rendez-vous manqués: *Un chapeau de paille d'Italie*, *Hamlet*, dans les mises en scène de G. Lavaudant. De nous gaver de discours en nous frustrant de toute action (*L'Inquiétude*, de V. Novarina). De calquer le noble art du théâtre sur le cinéma le plus fruste, en sombrant dans ce que Barbey d'Aurevilly appelait le "pied-platisme" (*Je m'appelais Marie-Antoinette*, de MM. Hossein, Castelot et Decaux; *Les libertins*, de R. Flanchon).

Ces exemples pour mémoire. Venons-en à ce qu'on ne relève pas assez : le ressassement, la standardisation, la pasteurisation du théâtre actuel. Entre la mort du père, la paraphrase du *Capital* et l'inauvouable alcôve, le répertoire occidental tourne singulièrement en rond (cas topique: *Un mari*, de Svevo). Derechef, c'est surtout l'uniformité du "message" qui frappe - et inquiète. Il faut que *Woyzeck* se plie à l'idéologie, encore et toujours soixante-huitarde, de J.-P. Vincent, non que J.-P. Vincent fasse l'effort de se familiariser avec la profonde altérité de *Woyzeck*. Il faut, pour avoir quelque chance d'être monté, raisonner sur la politique comme M. Vinaver dans *Les Coréens*, ou comme P. Minyana dans *Les guerriers*. (Mais bien mieux vaut traiter du sida - à condition d'en discuter, sept heures durant, comme Mme Cixous.) On accepte, non sans crainte, qu'un auteur s'en prenne, avec passion, avec rage - avec de l'anticonformisme enfin - aux institutions, aux mœurs de son propre pays. Mais condition *sine qua non* : il faut qu'il soit étranger, préférablement autrichien, comme Thomas Bernhard, Peter Handke ou Elfriede Jelinek. Il est vrai que cet anticonformisme-là, plus vite que tout autre, vire au conformisme. Que si l'auteur est français, qu'il n'aille pas plus loin que Françoise Dorin, dans son *Retour en Touraine*.

L'autocensure devient d'autant plus sûrement un réflexe conditionné chez le metteur en scène le plus réputé, comme chez tout auteur, débutant ou confirmé, que la place est, de toutes parts, soigneusement gardée, pour ne pas dire verrouillée. On sait à quel point les compagnies - *ipso facto*, les auteurs - sont tributaires d'"aides à la création", de subventions, de toutes sortes, de subtils, d'insidieux mécanismes d'aide, donc inévitablement aussi de contrôle, mis en place par le pouvoir central et les divers pouvoirs locaux. D'espoir de nomination en renouvellement de contrat, de rallonge budgétaire en indemnités et allocations diverses, la gent théâtrale se trouve peu à peu prise dans des rets, parfois dorés. (On demeure confondu, en apprenant, par S.O.S., que le TNP, le Théâtre National Populaire de Planchon et Lavaudant - 27,8 M.F. de subvention pour ce qui est du seul Etat, en 1993-94 ; 4 M.F. de déficit en 1993 -, menace de ne plus pouvoir "tenir son rôle de création" si ce partenaire ne fait pas un effort supplémentaire de 4,3 M.F. la saison prochaine.

Cet état de dépendance, voire d'assistance, rend nos gens timorés. Ajoutez toute une constellation de rapports de force, d'alliances, de relations commerciales et "promotionnelles" que le public, la plupart du temps, ne subodore seulement pas. Ainsi de ces affiches qu'on voit à présent fleurir de tous côtés, même aux portes de nos plus grands théâtres subventionnés, le Français, Chaillot, la Colline, le TNP, de spectacles aux labels "France 2", "R.T.L.", "Télérama", "Le Monde", "Libération"... Ce n'est pas là le véritable mécénat culturel, c'est un *sponsoring* plutôt trouble. Croyez-vous les critiques de France-Inter, de France 2, de "Télérama" ou du "Monde" vraiment en mesure de vous rendre

compte en toute indépendance des spectacles pour lesquels leur "maison" a signé un contrat et auxquels elle est intéressée? Avez-vous jamais pensé à l'obscur jeune homme, fou de théâtre, qui adresse un manuscrit pas tout à fait "dans la ligne" au Directeur du TNP? C'est entendu, votre sollicitude ne changerait rien: en fait de "création", le TNP ne monte guère que les pièces de son Directeur.

Quelle bonace ! Au vrai, on note un saisissant décalage entre notre époque de questions et de remises en question radicales, toutes nouvelles, et ce qui nous est donné à voir au théâtre: neuf fois sur dix, scènes de ménage, de cocuage, ou mieux de verbiage en retard d'un bon siècle sur l'Histoire. Comme si la grandeur de cet art, bien au-delà d'un "discours" politique collant à l'actualité, n'était pas de produire des œuvres, telle *La tempête*, balayant tout sur son passage. Ou telles *La vie est un songe* ou *Le songe* de Strindberg, nous remettant de fond en comble en question.

La canonisation de Céline

De tous les faits signalés jusqu'ici, il reste à rapporter le plus alarmant. Inquiétant d'autant plus qu'il va dans le même sens, exactement, que les manipulations pratiquées sur *Les poissons rouges*. Mais alors qu'Anouilh n'est, comme Montherlant, qu'un auteur pour papa, maman et leurs amis, qui ne sont plus du tout dans la course, il en va tout autrement de Céline, devenu, en l'espace de deux ans, l'idole des spectateurs de vingt à trente ans, du public "averti" de demain. Il faut avoir vu ces spectateurs-là, galvanisés par cet autre homme-culte qu'est Fabrice Luchini, faire fête à l'adaptation tirée du *Voyage au bout de la nuit*. Avoir vu ? Avoir entendu aussi, et peut-être surtout. Car, aussi étonnant que cela puisse paraître à papa, maman et autres fossiles, Céline est un mec vachement marrant, et d'un bout de la soirée à l'autre, tu l'éclates. D'ailleurs, quelque part, les moins réacs de ces vieux mecs, tu vois ce que je veux dire, sentent bien qu'ils sont à côté de la plaque. Comment t'expliques, sinon, qu'ils ont fait Céline dans la Pléiade ? En quatre tomes, mon pote ! Et qu'est-ce que je veux dire, qu'ils l'ont même mis à l'agrégation, tu vois ce que je veux dire ?

Restons *cool*. Essayons seulement de comprendre, d'anatomiser des réactions comme celle-ci, ou sortir de la Comédie des Champs-Élysées, des spectateurs nos cadets, l'intelligentsia de demain: "Céline, c'est vraiment un anarchiste exemplaire". Comment en est-on arrivé là ?

L'origine de cette héroïsation, de cette authentique canonisation n'est pas trop difficile à déceler. Elle se trouve, pour une bonne part, dans la production de *l'Eglise* (1927) - première version du *Voyage...* - qui fit, il y a deux ans, courir en foule au Théâtre des Amandiers, à Nanterre. Critique quasi unanime, dithyrambique. Eloges d'ailleurs en partie justifiés, car le spectacle, lui, était bien monté, fort, et passait la rampe de façon très efficace.

Seulement, voilà. La pièce était "revue". Edulcorée. N'ayons pas peur des mots: rectifiée. Trafiquée. Ce n'est pas que les véritables coupures aient été légion. Ni que l'addition au texte d'un prologue constitue un manquement caractérisé aux obligations morales - pardon pour cet adjectif ! - d'un metteur en scène (en l'occurrence, le talentueux Jean-Louis Martinelli). Seulement, comme toujours au théâtre, et particulièrement quand le spectacle est monté avec bien du métier, la mise en scène est à même d'infléchir

considérablement le sens. Or, s'agissant de Céline, il ne fallait pas, on n'avait pas le droit de tricher. Le mot est fort ? S'agissant de Céline, surtout, de plus en plus souvent égalé à Proust - "les deux plus grands auteurs français du siècle" -, mais aussi le plus raciste des écrivains français de tous les temps, ce n'est pas une bagatelle de détourner le sens du propos, de l'adulter, de l'occultier. Or, qu'on en juge par la très simple comparaison de ces quelques pièces du dossier. Un : indications - de Céline - relatives au personnage de Yudenztweig: "M. Yudenztweig, Directeur du Service des Compromis à la Société des Nations, Juif, quarante-cinq ans", "petit homme, habillé en juif polonais, long cache-poussière noir, petite casquette, lunettes épaisses, nez extrêmement crochu²." Les personnages de Mosaic et de Moïse sont censés ressembler à Yudenztweig comme des copies conformes. Deux : tout l'acte III de *L'Eglise* - selon le texte - montre la Société des Nations totalement aux mains des juifs, qui l'exploitent honteusement, cyniquement, par toute sorte de trafics, à leurs fins personnelles. Trois : à la représentation, tout cet antisémitisme était pour le moins estompé. Quatre : de ces retouches, de cet éclairage tendancieux, on peut se faire, même aujourd'hui, une idée, rien qu'en lisant cette présentation de la pièce par le metteur en scène: "*L'Eglise* [...], épopée méchante et drôle, contient tous les grands thèmes céliniens: pacifisme, anticolonialisme, satire de la médecine, des organisations internationales, fascination exercée par la danse et le corps des danseuses, une très grande chaleur à l'égard des hommes, alors qu'elle nous plonge dans un univers d'un nihilisme absolu où l'humanisme et ses valeurs n'ont plus d'avenir³." L'antisémitisme, nos spectateurs enthousiastes vous le confirmeront, ne fait aucunement partie des "grands thèmes céliniens". Du moins pas de ceux, revus et corrigés, par un de nos metteurs en scène le plus en vue, dans un de nos théâtres subventionnés les plus prestigieux.

À l'époque (mais cela ne fait que deux ans !), hormis le chroniqueur de *Libération*, qui prépara un dossier assez substantiel, mais sans s'arrêter au problème de fond, un seul critique, dans une revue parfaitement obscure, s'intéressa à ces inquiétantes distorsions, ce détournement, préparant la voie à la mise aux normes aujourd'hui parfaite. C'est dire - et c'est encore une des données non négligeables du problème - que la critique, dans son ensemble, ne fait pas son travail, qui est d'abord d'éclairer le public. Bien entendu, les réserves dont était assortie l'admiration des deux chroniqueurs ne suffirent aucunement à endiguer l'engouement général. Il importe d'autant plus de les relire: "Dans ses coupes, Martinelli réduit, donc atténue, les bouffées antisémites qui traversent *L'Eglise*: telle réplique ou un bateau nommé "*Youpinium*" restent, mais disparaissent pratiquement un juif polonais au "*nez extrêmement crochu*" et l'inventaire des juifs de la SDN [...]. Les coupes n'étant jamais vraiment innocentes, ne vont-elles pas être lues d'une tout autre façon⁴?" - "*Céline à l'eau de rose?* [...] De quel droit décider arbitrairement qu'après tout, c'est le bon côté qui doit l'emporter? [...] La version "douce" de Martinelli ne nous montre qu'un côté de l'univers de Céline. Ces détails apparemment anodins changent le regard porté sur le texte et caractérisent un choix de mise en scène. [...] L'image est si peu célinienne, et notre héros (Bardamu) nous est devenu si amical que l'on acquiescerait presque sans y penser à

2 Céline, *L'Eglise*, Paris, Gallimard, 1992, P. 124, 144.

3 Jean-Louis Martinelli, présentation de *L'Eglise* dans la brochure "Saison 92-93" du Théâtre Nanterre-Amandiers.

4 Jean-Pierre Thibaudat, "Céline, début du voyage", *Libération*, 10-11/10/1992.

sa vision "paranoïaque" du monde. [...] *L'Eglise* devient à peu près l'histoire exemplaire d'un petit homme qui croyait en l'Homme et que l'Histoire malmène. Un petit homme dont la part d'ombre est en grande partie effacée. [...] Croit-on servir un auteur en le montrant sous un jour meilleur ? [...] Sans doute vaudrait-il mieux relever la provocation que s'y soumettre avec une adhésion si timidement respectueuse⁵."

Voici donc Céline édulcoré, parfaitement présentable, pleinement convenable ("sympa", "super", etc.), de tous points "correct". Allons, soyons "bons joueurs" ! Faisons confiance au public et au sens critique inné de la nation ! Invitons nos ardents admirateurs à se reporter aux libelles de Céline qui leur feront découvrir l'autre visage de leur nouvelle idole. A *Bagatelles pour un massacre* (1937), par exemple, ou bien à *L'Ecole des cadavres* (1938), ou encore aux *Beaux draps* (1941). A supposer qu'ils aient cette louable curiosité, cela leur sera tout simplement impossible. Ces trois écrits atroces sont en pratique introuvables. En se livrant à d'ardues recherches, on peut les acquérir sur une sorte de marché noir, à raison de 500 à 1000 F. le volume. Contrairement à ce qui se dit souvent, ils ne tombent pas sous le coup de la loi sur l'incitation à la haine raciale: celle-ci n'est pas rétroactive. Mais l'ayant-droit s'oppose à leur réédition. Oui, Céline a bien ses quatre tomes dans la "Pléiade". Il s'agit de ses romans. L'éditeur de ces œuvres, qui estime que la poétique de Céline est sans rapport organique avec ses terrifiantes prises de position, contribue à conforter un public peu averti et dans l'incapacité de s'informer en se reportant aux textes probants - dans ses graves erreurs d'appréciation. Aussi bien, c'est à présent un véritable lieu commun et même une tarte à la crème: la prose de Céline relève de l'Absolu. Elle doit être considérée tout comme celle des poètes qui ciselèrent leurs vers "comme des coupes". Il n'est question que de "musique", du "travail minutieux de styliste, presque flaubertien", dont on sait gré au metteur en scène d'"approche(r) avec le même attentif respect [...] que s'il s'agissait de Valéry ou de Mallarmé⁶". Nous sommes au ciel des fixes, tout est Harmonie, Art et Beauté. Incomparables sont les commodités de la dichotomie, et ses œillères plus que toutes autres confortables.

En juin 1944, le grand collaborateur que fut Céline, devant l'avance des alliés, fort de ses protections, s'enfuit en Allemagne, de Baden-Baden à Berlin, à Rostock, à Kränzlin, à Sigmaringen, et finit par gagner le Danemark. A Copenhague, pour n'être pas identifié, il se laissa pousser la barbe. (Par la suite, un mandat d'arrêt pour trahison fut lancé contre lui, il fut arrêté, emprisonné au Danemark, libéré sur parole, condamné à l'indignité nationale et amnistié quatorze mois plus tard (1951). Cette barbe donne à penser. Dans les années 1990, certains hommes de théâtre se livrent, sur l'œuvre, à une opération qui ressortit exactement au même principe d'adultération, de travestissement et de défiguration. Toute cette année 1994, qui était celle du centenaire de sa naissance, Céline a, chez nous, été porté en triomphe. La presse célèbre à l'envi une œuvre désormais promue au rang de "classique", mais expurgée et "corrigée", avec un succès dont se fût enorgueillie l'inquisition. O paradoxe ! La seule vraie voix discordante se fait entendre dans un remarquable article... du *Zeit*⁷. Si les néonazis s'intéressaient à la culture, le toilettage, la dénaturation, l'inadmissible occultation et rectification auxquels il a été procédé en France, pays toujours si prompt à

5 Nicolas Roméas, "Céline à l'eau de rose?", *Criture*, n°5, nov.-dec. 1992, p.38.

6 Pierre Marcabru, compte rendu du spectacle "Voyage au bout de la nuit" avec Fabrice Luchini, *Le Figaro*, 11/12/1993.

7 Benjamin Korn, "Eines Lebens Reise ans Ende der Nacht", *Die Zeit*, 27/5/1994, n° 22, p. 53-55.

invoquer la "mémoire" et à donner des leçons, leur fourniraient amplement de quoi stimuler leurs poussées revanchardes et francophobes.

"On ne devrait s'étonner, disait La Rochefoucauld, que de pouvoir encore s'étonner".

Louis VAN DELFT
Université de Paris X - Nanterre

NOTES DE LECTURE

Collectif, *Analyses et réflexions sur Racine (Britannicus)*, Paris, Ellipses-Marketing, 1994, 128 pages.

Sous la direction d'André Ughetto, professeur de Lettres et critique littéraire, plusieurs universitaires et enseignants du secondaire ont contribué, par une série de coups de sonde, à ce travail collectif. Divisé en quatre parties, il éclaire la tragédie de Racine au programme de l'épreuve de Français en classes préparatoires scientifiques.

La première partie, *Antichambre de l'œuvre*, rappelle la figure et les visages de Racine homme et auteur d'une œuvre (Jean-Pierre Fenaux). Les données institutionnelles, dynastiques et morales de l'époque de Néron sont comparées à celles qui conditionnent la création racinienne sous Louis XIV "instrument de la divine Providence", "centre rayonnant et activité de tous": Racine projette sur des schémas anciens des valeurs toutes nouvelles ("Du despotisme masqué à l'absolutisme triomphant". Claudine Jacobzone).

Galerie de caractères (2ème partie) propose de courtes monographies sur les protagonistes de la tragédie. Britannicus, héros éponyme, "un cousin du duc de Montmorency plus qu'un frère de Néron sur le chapitre des mœurs et de la vie sentimentale", victime plus que héros n'accédant pas, sur le plan théâtral, à la grandeur tragique "puisque'il ne soupçonne pas les abîmes ouverts sous lui et ne vit pas une crise de conscience passionnelle", à vrai dire (André Ughetto). Néron, ce monstre cabotin, est supplanté par l'éclatante vertu de Britannicus (Florence Braunstein et Jean-François Pépin). Agrippine, mère possessive et asphyxiante, perd tout mais punit ("*Ventrem ferit!*") ; Pierre Guériaud étudie comment Racine organise, au cœur de sa tragédie, la lutte entre ce qui motive Agrippine (le pouvoir du ventre) et ce qui précipitera sa chute (la volonté de Néron d'échapper à cet "avant" qui le fonde et de jeter les bases de sa propre domination). Junie, la belle femme douce est vue comme otage et traîtresse (Michel Loude).

Moments-clefs constituent la troisième partie du recueil. Marie-France Tommasino livre ses réflexions au fil du texte dans lequel s'opposent les points de vue d'Agrippine et de Burrhus (I, 2) ; Jacqueline Villani étudie les vers 385-409 (II, 2) où Néron dévoile à Narcisse le secret de son coup de foudre pour Junie; le combat verbal qui se dresse entre Néron et Britannicus (III, 8) est mis en relief par les commentaires d'Eddy Hanquier; le travail de Béatrice Bonhomme porte sur la scène 2 de l'acte IV "où Agrippine recense devant Néron (...) la longue liste de ses bienfaits et de ses crimes"; enfin Marie-Claude Zeisler examine l'attente de Junie et Agrippine (V, 3).

Sont proposées dans la quatrième partie, la meilleure à notre avis, intitulée *Portes d'interprétation*, "des lectures globalisantes de l'œuvre, 'seuils' ou 'portes' donnant accès à une vision synthétique d'un texte que l'on croyait bien connaître "et qui ne cesse pas de se prêter à des regards nouveaux" (structuralistes, psychanalytiques, psychologiques, etc.) : Miroir et Pouvoir (Alain Tissut), Corps et Pouvoir (Pierre Auregan), Amour du Pouvoir et Pouvoir de l'Amour (ou Néron à l'épreuve de la psychanalyse, Paul-Laurent Assoun), Le Pouvoir et la Dette (Marie-Annick Gervais-Zaninger), Figures de la Solitude (enfer des vaincus et enfer du hors-la-loi, Michel Borrut), L'Emprise du Passé ou l'impuissance du pouvoir (*Britannicus* comme mise en scène de l'échec, cérémonie expiatoire de l'orgueil pitoyable de Néron, Robert Dumas).

Enfin, la dernière partie (*Développement en chambre noire*) est consacrée aux contre-épreuves de *Britannicus* : Denis Prost, s'appuyant sur la thèse sartrienne du regard, étudie les personnages de la tragédie; Pierre Sauvage propose des comparaisons de *Britannicus* avec *Bérénice* et *Cinna*; Solange Fricaud passe en revue plusieurs grilles nouvelles de lecture de Racine; Jacqueline Zorlu développe les clichés - de Tacite, Racine, Sienkiewicz à Monteilhet - qui ont ranimé le sombre éclat de la légende de Néron.

Cette étude remarquable, en 27 contributions riches et enrichissantes (certaines trop rapides malheureusement!), rendra, je crois, de grands services aux élèves des Classes Préparatoires et aux étudiants de Lettres. Un guide précieux, soigné et élégant pour tous ceux qui veulent améliorer et approfondir leur connaissance de *Britannicus* et Racine.

Bernard URBANI
Université d'Avignon

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".

Christian ANDRES

Professeur à l'Université d'Amiens (Département d'Etudes ibériques), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur le *Siècle d'Or* et de divers articles sur Lope de Vega, Cervantès, etc...

Elisabeth ANGEL-PEREZ

Maître de conférences à l'Université de Paris IV - Sorbonne (Département d'Etudes anglaises et américaines). Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur le théâtre contemporain britannique.

Michel AROUMI

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.

William BUCKNER

Diplômé du Virginia Military Institute (Théâtre et Littérature).

Richard DEDOMINICI

Maître de conférences 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.

Jean-Patrick FESTE

Professeur agrégé d'anglais, prépare une thèse de Doctorat sur le romancier et dramaturge maltais Francis Ebejer.

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.

Théa PICQUET

Maître de conférences à l'Université de Provence à Aix (Département d'Italien). Elle est l'auteur d'une thèse de Doctorat de III^e cycle sur Donato Giannotti et de divers articles; elle prépare actuellement une thèse de Doctorat d'Etat sur "la pensée politique des républicains à Florence de 1490 à 1570".

Nicolas ROMEAS

Journaliste, conférencier, chroniqueur théâtral dans diverses revues.

Bernard URBANI

Professeur certifié de Lettres Modernes, attaché d'enseignement et de recherche 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 littérature comparée sur Proust et Bassani.

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*".

Philippe WELLNITZ

Maître de conférences à l'Université de Strasbourg (Département d'Etudes germaniques), a consacré sa thèse de Doctorat nouveau régime au dramaturge Friedrich Dürrenmatt; auteur de divers articles sur le théâtre au XX^e siècle.

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 bouteille*

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 *Liebelei* 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 PLAINEMAISSON:

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 AROUMI:

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:

Laideur 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 Françoise 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 Pélaz

Céline GARCIA

A propos du *Barillet* : éléments de mise en scène

SOMMAIRE DU NUMERO 4 (1994)

PENSER LE THEATRE, AIMER LE THEATRE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Penser le théâtre, aimer le théâtre

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

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 AROUMI:
Le logiciel faustien

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 Gassmann, Melville et Dante

Maurice ABITEBOUL:

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

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

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 Eveillé"

Louis VAN DELFT:

Le bouillon et la saveur: le théâtre à Paris

Maquette, couverture, tirage :
IMPRIMERIE FACULTÉ DES LETTRES
AVIGNON
Dépot légal : Mai 1994
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 80 f