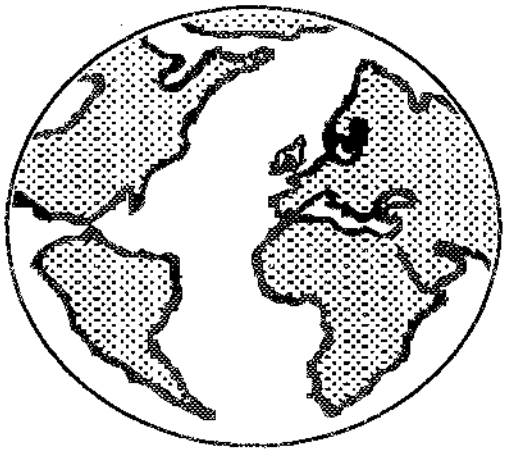
Cahier N°6
1996

THEATRES DU MONDE

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



THEATRE ET SOCIETE: LA FAMILLE EN QUESTION

Etudes recueillies et présentées par
Maurice Abiteboul

UNIVERSITE D'AVIGNON
Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
FACULTE DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES

THEATRES DU MONDE

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

Fondateur-Directeur: Maurice ABITEBOUL

Comité de Rédaction et de Lecture:
Maurice ABITEBOUL, Professeur à l'Université d'Avignon
René AGOSTINI, Maître de conférences habilité à l'Université d'Avignon
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 6
PRINTEMPS 1996
THEATRE ET SOCIETE : LA FAMILLE EN QUESTION

INTRODUCTION:
Maurice ABITEBOUL
Théâtre et Société : la famille en question. p. 5

I. THEATRE ET SOCIETE A L'EPOQUE CLASSIQUE :
LA FAMILLE, LA CRISE, LA MARGE.
Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et la crise de la famille :
Donato Giannotti, *Le vieillard amoureux*. p. 15
Christian ANDRES:
La folie dans la *Comedia* lopesque. p. 29
Maurice ABITEBOUL:
La Comédie des méprises de Shakespeare : la famille en question
et la quête du moi. p. 37
Jean-Luc BOUISSON:
Roméo et Juliette : le duel comme image emblématique de
la désintégration de la famille. p. 49
René AGOSTINI:
Le Tribunal de minuit, de Brian Merriman : le bâtard. p. 55
Aline LE BERRE:
Révolte contre le père et contestation politique dans *Les Brigands* de Schiller. p. 67

II. LA FAMILLE EN QUESTION DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN.
Michel AROUIMI:
Parricide et fils de Rimbaud : *Le Pain dur* et le questionnement poétique
de Paul Claudel. p. 81
Monique PINTHON:
De l'autobiographie au théâtre : l'image de la famille selon
Marguerite Duras. p. 109
Emmanuel NJIKE:
L'image de la famille dans les comédies de famille d'André Roussin. p. 119
Richard DEDOMINICI:
Effondrement de la famille et exaltation de la liberté individuelle dans
le théâtre de Gabriele d'Annunzio (1898-1914) : la tâche involontaire. p. 129
Edoardo ESPOSITO:
Autobiographie, mal de vivre et dérision dans *Gare à toi, Giacomino!*
de Luigi Pirandello. p.147
Brigitte URBANI:
Six Personnages en quête d'auteur : la famille censurée. p.157
Claude VILARS:
L'impossible évasion:l'hérédité à l'oeuvre dans les «Familles»
de Sam Shepard p. 171

III.FORMES ET FORCES D'UN THEATRE ENGAGE:
Ouriel ZOHAR:
Bimate Ha-Kibbutz, le théâtre d'une société collective. p. 185
Ouriel ZOHAR:
Comparaison du théâtre *Bimate Ha-Kibboutz* et du théâtre national
Israélien *Habima* ; et du théâtre *Habima* avec la Comédie Française. p. 203
Emmanuel NJIKE:
Problématique de l'intégration sociale et politique dans *Les Mouches*
de J.P. Sartre. p. 211
Brahima CAMISSOGO:
Formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70. p. 221

VARIA : PROPOS ET REFLEXIONS SUR LE THEATRE
Lino FONSSAGRIVES:
Réflexions et commentaires sur Antonin Artaud et Constantin Stanislavski. p. 239
Olivier ABITEBOUL:
Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche. p. 255
Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et cinéma : exemple d'une dialectique dans l'esthétique
de la représentation. p. 259
NOTES DE LECTURE:
Bernard URBANI:
Alain Couprié, *Le Théâtre* (Texte, Dramaturgie, Histoire) p. 263

NOTES SUR LES AUTEURS : p. 265

SOMMAIRES : p. 269

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Théâtre et Société : la famille en question

Théâtre et société: la famille en question

Le présent numéro de *Théâtres du Monde* est consacré, en très grande partie, à un examen des rapports entre théâtre et société - et, notamment, à une interrogation sur la famille telle qu'elle est, de manières variées, présentée ou représentée au théâtre, voire mise ou remise en question.

Dans une "Première Partie", qui explore certains domaines privilégiés du théâtre classique, quelques études spécifiques tentent, à partir de la structure familiale de base, de définir les limites, de souligner les crises de déstructuration, voire de désintégration, de la cellule familiale, de désigner la marge même; et n'oublions pas que cette marge peut - au-delà strictement des limites de la "société familiale" - se situer en frontière avec la "normalité" sociale pure et simple, marge que remplit alors à peu près totalement la folie.

Théa Picquet, dans son article sur le théâtre du *Cinquecento*, illustré par la pièce de Donato Giannotti, *Le Vieillard amoureux*, évoque les conflits intérieurs qui déchirent ces familles - et en premier lieu souligne la remise en question du mariage, la "solitude affective" à laquelle sont condamnées les épouses, la "tension permanente" qui caractérise de telles unions. Autre source de conflits: les relations entre père et fils. Pour autant, amour sincère et amitié fidèle ont tout de même leur place dans cette comédie, "comédie d'amitié" en définitive - et l'on constate qu'à elle seule [l'amitié] "rachète la décadence de toutes les autres valeurs", Donato Giannotti lui donnant "la primauté sur les liens de parenté".

Christian Andrès examine, dans la *comedia* de Lope de Vega, le thème de la folie - cette extrême limite que la société refoule dans ses marges ou parfois tente de réintégrer dans le cadre d'une institution "normalisante" et que le théâtre refocalise, et parfois de manière centrale. C'est ainsi que nous est rappelé ici que la folie, "fait de société [...] donnant lieu à des interprétations différentes fonction des mentalités "concernées", est l'occasion pour Lope de Vega de se livrer à un véritable "discours médical" n'omettant ni l'examen des causes, ni l'état appelé "frénésie", ni le relevé des symptômes de la folie", ni le constat d'"états de rémission".

Maurice Abiteboul, dans son étude sur *La Comédie des méprises* de Shakespeare, examine ce que l'on a pu appeler, certes, "les retrouvailles d'une famille disloquée". Il met ainsi l'accent sur cette forme de "quête initiatique" qui consiste alors à "rechercher l'unité primordiale perdue", comme si l'exil hors des frontières de l'amour pouvait constituer déjà le point de départ d'une démarche en vue de la "réintégration (ou réunification) familiale". Mais la question "du mariage et de ses obligations" est aussi un centre d'intérêt non négligeable de cette comédie où Shakespeare souligne "l'impérieuse nécessité qu'éprouvent les couples à se former ou à préserver leur cohésion". Surtout est mis en évidence le questionnement sur "l'identité du moi, la complexité des relations familiales et la nécessité de la cohésion sociale".

Jean-Luc Bouisson, quant à lui, montre comment, dans *Roméo et Juliette*, le duel devient "l'image emblématique de la désintégration familiale", comment, "moteurs dramatiques, [les duels] déterminent le rythme de la querelle familiale" et "donnent également sa tonalité à la pièce dont ils représentent les temps forts". Car le duel, "par une sorte de translation destructrice, transforme l'amour en mort", *eros* en *thanatos* et, à travers ses différentes manifestations, "structure la pièce en construisant des triangles relationnels

autour desquels s'articule la querelle entre familles". Mais, au-delà de l'issue tragique que préfigure chacun des duels qui jalonnent la pièce, Shakespeare ne manque pas, de manière plus générale, de "se livrer à la satire [- et à la condamnation, n'en doutons pas -] de ce recours excessif au duel dans sa propre société": le duel, en effet - devenu manquement à la paix civile et sociale -, est bien le signe d'une déchirure, déchirure, ici, du tissu social et familial.

René Agostini, évoquant *Le Tribunal de minuit* du poète irlandais Brian Merriman, montre comment, dans ce texte gaëlique du XVIIIème siècle - contemporain de ceux de Schiller, de Voltaire et de Rousseau - le discours traditionnel est en même temps "éminemment moderne": par la voix du vieillard, qui met en question les valeurs dominantes, Brian Merriman "fait l'éloge du bâtard", "déboulonnant la sacro-sainte institution du mariage en tant que système de classes, et en tant que coutume où la sainte nature est éclipsée, jugulée, étouffée, par tout ce qui est social". Pourquoi cet éloge du bâtard ? Parce qu'il est le "symbole d'un être qui n'est pas pris dans un réseau familial corrompu ou pourri", un symbole de liberté débarrassé du carcan des lois et règles familiales, "dégagé des enchevêtrements, obscurs et néfastes", de l'institution et, peut-être aussi, "une autre vision du parricide primordial".

Aline Le Berre, dans son étude des *Brigands*, pièce de jeunesse de Schiller, souligne le double thème de la "révolte contre le père" et de la "contestation politique". Elle montre comment est dépeinte, dans cette pièce qui s'inscrit dans le mouvement du *Sturm und Drang*, "une famille éclatée, une famille noeud de vipères" en même temps qu'est ainsi fortement marqué, dans un premier temps, le rejet absolu des traditions. Certes, le conflit familial qui occupe le centre de ce drame est sans doute le reflet d'un "problème personnel" et alors, peut-on dire, "cette haine du père apparaît sous forme cryptée, [...] comme si Schiller en avait honte et la refoulait". Mais ne peut-on aussi se demander "si tout ce drame ne tend pas à démontrer que la révolte contre le père est une folie pernicieuse, une erreur tragique" ? Le jeune Schiller, en effet, en abjurant finalement son idéal du *Sturm und Drang*, et en associant à son protagoniste l'image du "Fils Prodigue", met l'accent sur la nécessité - après la révolte contre le père et la remise en cause de la tutelle familiale - d'affirmer "les limites de la violence, de la révolte et des droits de l'individu".

Dans une "Deuxième Partie", plusieurs articles sont consacrés au thème de "la famille en question" dans le théâtre contemporain.

Michel Arouimi, dans son article sur "Le Pain dur et le questionnement poétique de Paul Claudel", et notamment dans son étude, "le double sur tous les plans", souligne "la puissance contradictoire" qui rend compte, par exemple, dans cette pièce, de la relation ambiguë qui existe entre Turelure et Louis: "L'affrontement du père et de son fils, et le parricide ambigu que l'on sait, ne prennent tout leur sens que par les liens d'identification, discrets ou voyants, qui associent les deux personnages". Mais, par ailleurs, l'on peut voir, nous dit-on, que dans la pièce, "l'exil volontaire, cette violence faite à soi-même, paraissent bien viser l'éthique morale - et poétique - de Rimbaud, qui fut aussi un peu celle du premier Claudel". *Le Pain dur* témoignerait donc aussi de "la tentation spirituelle de Claudel" répondant à "une nécessité intérieure qui engage les aspects les plus novateurs de son éthique poétique". Alors, donc, Claudel "parricide et fils de Rimbaud" ?

Monique Pinthon, étudiant "l'image de la famille selon Marguerite Duras", montre comment cette dernière "impose au théâtre la figure mythique de la mère". C'est certes

l'enfance - et donc l'autobiographie - qui lui fournit "quelques images fondatrices": celle de l'amour pour le petit frère, celle de la mère et de son "amour absolu, exclusif pour le fils aîné". Le frère aîné est, en effet, le centre de la pièce *Des Journées entières dans les arbres* où s'illustre "la complicité privilégiée" entre mère et fils aîné, une complicité "faite de désespoir" et de "révolte". La mère est la figure centrale de *L'Eden-cinéma*. "Sa propre histoire lui échappe", si bien que l'essentiel de cette histoire passe par "la parole du frère et de la soeur, investis du rôle de récitants", témoignant de "la fascination des enfants pour le personnage maternel" ainsi que de leur "haine-amour". En définitive, "le lieu théâtral" apparaît, pour Marguerite Duras, "comme un lieu mental, le lieu des origines".

Emmanuel Njike s'interroge, quant à lui, sur les "comédies de famille" d'André Roussin. Il montre, notamment, que pour le dramaturge, la famille est "un lieu clos, fermé à toute intrusion extérieure". Après avoir examiné la répartition des rôles familiaux et montré que "ces familles sont tout le contraire de la famille nucléaire", il dresse un tableau socioprofessionnel qui souligne leur appartenance majoritaire à la bourgeoisie. Surtout, ce qui apparaît de manière insistante dans ce théâtre, c'est que "la profession et le choix du conjoint sont clairement indexés comme facteurs de mésentente au sein des familles": ainsi l'éducation apparaît comme un facteur destiné à renforcer la notion de "famille comme lieu clos", si bien que toute tentative pour s'en évader apparaît comme une marque de révolte contre la famille, devenue ainsi "un lieu malsain", où se développe "une lutte hypocrite et avilissante" et où préjugés, intérêts égoïstes, mauvaise conscience se donnent libre cours. Pour autant, André Roussin, nous dit-on, considère que la famille, contre vents et marées, conserve une force "qui assure sa pérennité".

Richard Dedominici, pour sa part, établit le constat de "l'effondrement de la famille et [l'] exaltation de la liberté individuelle dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio". Il montre comment le héros dannunzien - en tant qu'il est "en quête de la surhumanité" - est conduit à "rejeter lois, tabous familiaux, interdits sexuels, sentiments du devoir" et donc à refuser "toute structure sociale et familiale traditionnelle", la destruction de la famille advenant "en quelque sorte par épiphénomène", comme conséquence de la quête. C'est donc par "passion pure" que ce héros fait table rase de tout ce qui risque d'entraver sa liberté: société, famille notamment. C'est ainsi que, dans *La Gioconda* aussi bien que dans *La Fille de Iorio*, "les bases affectives, traditionnelles, sociales et éthiques de la famille sont directement mises en question", mais il ne faut pas oublier que "le théâtre de d'Annunzio reflète [alors] fidèlement une situation de crise, d'angoisse qui était celle de la société européenne à la veille de la Grande Guerre". D'où, assurément, la nécessité pour le héros dannunzien, de tenter de trouver des solutions neuves, "d'inventer chaque jour un don nouveau pour chaque jour l'offrir à ses semblables".

Edoardo Esposito, dans une étude consacrée au théâtre de Luigi Pirandello, note que, généralement, "le couple célèbre systématiquement une condition de communication impossible ou de bonheur inconciliable avec les lois de la raison et des conventions sociales". Il observe aussi que, dans ce théâtre, "des hommes et des femmes [...] se croisent, vivent tant bien que mal ensemble dans le cadre du lien du mariage, acceptent les mensonges et les conformismes [...] et soudainement entrent en crise et voient leur personnalité ainsi que leur condition sociale basculer vers des dérives inattendues". A titre d'illustration est examinée la pièce *Gare à toi, Giacomino !* où le statut et la notion même de famille sont remis en question et où, en tout cas, "le contrat qu'est le lien conjugal", même s'il existe, requiert que l'on trouve "le moyen de composer" avec la cellule familiale. Sans doute

"l'impasse de la vie familiale et conjugale de l'auteur" éclaire-t-elle la représentation théâtralisée de la vie familiale dans certaines des pièces de Pirandello, mais suffirait-elle, sans le génie de l'auteur - et sans sa théorie esthétique de l'humour -, à expliquer son "optique de la vie comme mascarade inévitable" ?

Brigitte Urbani consacre aussi son étude à Luigi Pirandello et, particulièrement, examine le thème de "la famille censurée" dans *Six Personnages en quête d'auteur*. Elle rappelle que, pour ce dramaturge, "au sein de la famille, comme au sein de la société, aucune communication n'est possible" et qu'"il est impossible de trouver un sens à la vie", soulignant aussi que Pirandello a voulu écrire "une parabole de l'existence humaine". Puis elle attire notre attention sur le fait que "les six personnages [...] forment une famille, et leur drame est un drame familial". Ce qui est dénoncé en filigrane, c'est "la mentalité de la famille bourgeoise [...], mentalité conformiste, soucieuse des apparences". Cette famille, en effet, apparaît comme "une prison à l'intérieur de laquelle on ne communique pas et on se déchire". Il est clair, en outre, que "le drame de cette famille est un drame à scandale" et que "chacun a sa vérité". Sans doute l'auteur fictif s'est-il "auto-censuré" en ne menant pas à terme le drame familial qu'il a conçu, manière pour Pirandello de manifester, comme il est dit dans la pièce, que, "*par découragement ou par mépris pour le théâtre tel que le public le voit et le veut d'ordinaire*", cette censure pouvait être signifiante. Ainsi est donc généralement censurée "la famille et ses problèmes, la famille carcérale, la famille et ses déviances honteuses", Pirandello ayant quant à lui le mérite de montrer "des fragments de spectacle interdit" auxquels "le public présent/absent assiste".

Claude Vilars, observant "l'hérédité à l'oeuvre dans *les familles* de Sam Shepard", constate que "la famille dans le théâtre de Shepard s'inscrit d'abord dans un "lieu de vie" qui accueille selon le cas des concentrations minimales ou élargies de plusieurs générations". Par-dessus tout, c'est la figure paternelle qui semble s'imposer, mais "paradoxalement, la présence physique du père ne témoigne pas de sa présence morale ou participative à la vie familiale". Par leur absence morale, de tels personnages se comportent comme "des morts-vivants" qui, toutefois, marquent de leur empreinte "une mémoire [...] qui hante les esprits de ceux qui restent, et qui complète le modèle paternel". Pour autant, le personnage féminin, d'abord falot, devient, dans les pièces plus récentes, moins stéréotypé et prend une consistance de plus en plus grande, se diversifiant de manière convaincante en rôles de mères, d'épouses, de filles. Au total, cependant, ces pièces, nous dit-on, "dramatisent la destruction du lien familial par la violence qui résulte elle-même de l'indifférence et de l'égoïsme" essentiellement. Finalement, "le refuge que pourrait être la famille se transforme en lieu d'exil dans ce théâtre où les personnages se retirent en eux-mêmes ou d'eux-mêmes", la violence n'étant, en effet, le plus souvent que l'épiphénomène de la souffrance.

La "Troisième Partie", plus que jamais concernée par les rapports entre "théâtre et société", - dépassant ainsi les problèmes de la famille en crise, de ses conflits et de ses déchirures - élargit la problématique jusqu'à la mise à l'épreuve d'un théâtre engagé. Quatre articles tentent de cerner les formes et d'évaluer les forces d'un tel théâtre, qu'il soit ancré dans une société passionnée par des programmes de promotion culturelle, qu'il soit l'expression d'une problématique d'intégration sociale et politique, ou encore qu'il témoigne d'un engagement protestataire ou contestataire.

Ouriel Zohar, dans un premier article, étudie "Bimate-Ha-Kibbutz", le théâtre d'une société collective. Il rappelle l'historique de ce théâtre, depuis sa création en 1937, la

fondation du festival de folklore israëlien en 1958, l'engagement politique et social qui présida aux premières représentations, son ouverture "à toutes les minorités, islamique, druze et autres". Il évoque aussi plusieurs pièces importantes au répertoire, leurs thèmes, les conditions de leur création. Puis il se livre à une analyse détaillée des divers ateliers dont est constitué l'Atelier du kibboutz, théâtre d'amateur qui n'hésite pas à accueillir des "théâtres d'improvisation", tels celui de Peter Fraye ou de Joseph Nettser notamment. Suit une présentation fouillée du "théâtre dans la collectivité", des "questions politiques et idéologiques" auxquelles il peut donner lieu, ainsi que du "théâtre des comédiens" et du "théâtre de Gordon" qui luttent avec vigueur contre "une culture d'oisiveté, une culture d'éparpillement, une culture qui laisse l'homme passif".

Ouriel Zohar se livre ensuite, dans une seconde étude, à une double comparaison: 1) entre ce "Bimate-Ha-Kibbutz", théâtre de l'Atelier du kibboutz, et, d'autre part, le théâtre "Habima", Théâtre National Israëlien; 2) entre ce même théâtre "Habima" et la Comédie Française. Pour chacune de ces deux études, des tableaux détaillés nous précisent les conditions spécifiques de travail, les lieux de représentation, le choix des pièces, les salaires, les types de représentation, etc... Une des conclusions auxquelles conduit ce travail est notamment que "malgré les racines collectives et religieuses du théâtre, celles-ci ont tendance à disparaître": d'où la question de savoir "comment revenir à l'origine collective du théâtre par d'autres moyens que la révolution et les moments de crise" ?

Emmanuel Njike, dans une étude consacrée à la pièce *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre, s'interroge sur les possibilités d'intégration familiale, sociale et politique d'Oreste qui, loin d'être un visiteur ordinaire, est en réalité "un visiteur dangereux" qui risque de rompre "le fragile équilibre sur lequel repose la vie de cette Cité d'Argos". Lors de la cérémonie et de l'invocation des morts, par exemple, Oreste joue les trouble-fête alors qu'Electre s'efforce - en vain - de faire "sortir ses concitoyens de leur torpeur": comment Oreste pourrait-il, en effet, "s'intégrer à une telle société, sans chercher à y apporter des changements" ? En outre, Oreste éprouve aussi "du mal à se faire admettre par les membres de sa propre famille" au point d'être rejeté, de demeurer étranger parmi les siens sans toutefois pouvoir "se résoudre à un nouvel exil". Son intégration politique n'est pas, non plus, sans poser problème puisque, "nouveau régicide, il se veut justicier et libérateur, non usurpateur" et aussi "un roi sans terre et sans sujets". La pièce, finalement, ne serait-elle pas "l'histoire d'une intégration manquée" en même temps que "le récit d'une succession ratée" ?

Brahima Camissogo, pour sa part, définit et explore les "formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70". Il propose ainsi de "mettre en perspective certains aspects fondamentaux de la forme de ce théâtre à travers des pièces de David Hare, Howard Brenton et Trevor Griffiths", lesquels "s'ingénient à perpétuer [...] un théâtre socialiste et populaire". Portés par un "projet esthétique et idéologique", ces dramaturges, en effet, témoignent d'une "révolte contre les normes [...] qui ne va pas sans une remise en cause de la culture officielle, du concept de théâtre comme art pur". D'où une "violence excessive du style [qui] dégénère en une agressivité nihiliste"; d'où une "violence théâtrale [...], métaphore de la violence du monde d'aujourd'hui". Tout le côté "réalisme post-68" illustre "un engagement politique" authentique, mettant à jour "le caractère nouveau d'une dramaturgie engagée". Force est de constater, en effet, que l'un des grands mérites de ces dramaturges est d'avoir réalisé "l'intrusion et la pénétration spectaculaires d'un théâtre de contestation dans un théâtre bourgeois conventionnel".

Dans une "Quatrième Partie" intitulée "*Varia*:: propos et réflexions sur le théâtre", nous présentons trois textes qui se proposent de faire le point sur la fonction théâtrale, la pensée tragique et l'esthétique de la représentation.

Lino Fonssagrives nous livre, avec un texte qui se veut "regard" sur la représentation, la mise en scène et la fonction théâtrale, ses commentaires sur deux Grands du théâtre: Constantin Stanislavski et Antonin Artaud, et sur deux textes importants: *La Formation de l'acteur*, du premier, et *Le Théâtre et son double* du second. Elle souligne certains points de la pensée de Stanislavski qui peuvent parfois susciter le désaccord, et formule quelques interrogations: trop d'importance accordée au subconscient de l'acteur ? Et aussi: peut-on "confondre imagination artistique [...] et expérience immédiate de la beauté" ? Et encore: "pourquoi congédier la raison au profit de la spontanéité créatrice, ou le contraire ?" Elle note aussi, chez Artaud, la méditation sur "le langage et le théâtre", rappelant que "Artaud admet la parole [...] dans la mesure où elle s'intègre à une magie, devient elle-même magique et non plus intellectuelle" et évoquant avec émotion son "angoisse noble et dangereuse". Pour finir, la grande interrogation, celle que la ferveur et la volonté de lucidité nous poussent à nous poser: "Et maintenant, en quoi le théâtre peut-il nous aider à vivre ?"

Olivier Abiteboul, dans une étude sur "le paradoxe dans la pensée tragique de Nietzsche", constate que "la conception nietzschéenne du tragique va à l'encontre de la signification courante des concepts de tragédie et de tragique". Pour Nietzsche, en effet, "le tragique ne réside pas dans l'angoisse, le dégoût ou la nostalgie de l'unité"; bien au contraire, pour lui, "la joie du multiple, la joie plurielle, voilà l'essence du tragique". Il faut donc, toujours selon lui, "dégager le tragique de la peur et de la pitié". Ainsi donc, "la pensée tragique s'oppose au nihilisme [qui] est négation de la vie, dépréciation de l'existence, ressentiment, mauvaise conscience" car la pensée tragique est, tout au contraire, "une puissance d'oeuvre, une exigence de création"; elle est "puissance, liberté, passion créatrice". Bien plus, "la pensée tragique, c'est [...] aussi l'idée que l'art est une protection de la vie contre la vérité" et c'est pourquoi "il faut procéder, pour Nietzsche, à une réhabilitation de l'apparence en faveur de la vie, contre le savoir", car enfin, "le tragique ne signifie pas la douleur mais le plaisir pris à la vérité douloureuse".

Olivier Abiteboul, dans une autre étude, consacrée à une comparaison entre théâtre et cinéma, nous donne un "exemple d'une dialectique dans l'esthétique de la représentation". Il examine d'abord "le théâtre comme articulation d'un corps avec un langage et le cinéma comme production d'images en mouvement" (définissant le "statut de l'image au théâtre et au cinéma"). Puis il analyse "le théâtre et le cinéma comme arts du spectacle", soulignant successivement le "caractère artistique" et la "spectacularité" de l'un et de l'autre, pour conclure à une définition de la société contemporaine comme "société du spectacle". Il finit par une mise en parallèle du "théâtre filmé et de la pièce comme film", d'une part, et du "cinéma théâtralisé" et du "film comme pièce", d'autre part, observant qu'il s'agit de "deux formes d'art bien distinctes donc, mais qui peuvent s'adapter l'une à l'autre, se fondre dans une symbiose dynamique".

Bernard Urbani, enfin, nous présente le compte rendu du dernier livre d'Alain Couprié, *Le Théâtre (Texte, Dramaturgie, Histoire)*

Ce numéro 6 de *Théâtres du Monde*, par l'abondance exceptionnelle - et la qualité, osons-nous espérer - des articles et textes présentés, témoigne à l'évidence de l'intérêt majeur

qu'aura suscité chez nos collaborateurs - et que suscitera chez nos lecteurs ? - le thème proposé. Certes, les rapports du théâtre et de la société, son ancrage, ses origines, son influence, ses exigences et ses aspirations, d'une part, l'impérieux besoin, dont ont toujours fait preuve toutes les sociétés, de cette forme d'expression, d'autre part, ne pouvaient manquer d'être relevés dans les théâtres de cultures diverses, appartenant à des aires linguistiques variées - et ce depuis l'âge classique. L'insistance sur l'impact de la thématique familiale devenait, de son côté, inévitable assurément. De la micro-société familiale, avec parfois ses exclusions, ses exils intérieurs, ses zones de marge même, jusqu'à la mesure élargie de la macro-société, avec ses forces contradictoires, ses conflits et ses crises, ses engagements politiques et polémiques, c'est toujours le théâtre (entre autres formes d'expression) qui reflète la conscience d'une société, qui témoigne de ses crises, de ses révoltes ou de ses repentirs, qui fait écho à ses angoisses ou à ses aspirations.

Pour autant, la parole du poète, du visionnaire ou du philosophe peut permettre d'apporter une conclusion (toujours provisoire) à la problématique qui constituait notre propos...

Maurice **ABITEBOUL**
Directeur de la publication

N. B. Nous consacrerons nos prochains numéros de *Théâtres du Monde* aux thèmes suivants:

* "Théâtre(s) engagé(s) ?"
* "Dérive, déviance et marge au théâtre"
* "Ellipse et redondance au théâtre"
* Etc. . .

I THEATRE ET SOCIETE
A L'EPOQUE CLASSIQUE : LA FAMILLE EN QUESTION

Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et la crise de la famille :
Donato Giannotti, *Le vieillard amoureux.*

Christian ANDRES:
La folie dans la *Comedia* lopesque.

Maurice ABITEBOUL:
La Comédie des méprises de Shakespeare :
la famille en question et la quête du moi.

Jean-Luc BOUISSON:
Roméo et Juliette : le duel comme image emblématique de
la désintégration de la famille.

René AGOSTINI:
Le Tribunal de minuit, de Brian Merriman : le bâtard.

Aline LE BERRE:
Révolte contre le père et contestation politique dans
Les Brigands de Schiller.

LE THEATRE DU *CINQUECENTO* ET LA CRISE DE LA FAMILLE. DONATO GIANNOTTI, *LE VIEILLARD AMOUREUX*.

"La Renaissance s'efforçait de voir les choses telles qu'elles sont et non plus à travers l'illusion chrétienne.", ainsi s'exprime Jean Giono dans son introduction à l'oeuvre de Nicolas Machiavel dans l'édition de La Pléiade[1].

Cette pensée s'illustre tout particulièrement durant la période de crise dans laquelle s'inscrit la vie de Donato Giannotti (1492-1573).

Cette crise touche l'Italie tout d'abord, Florence ensuite.

En effet, à cette époque-là, l'Italie , malgré sa prospérité économique, est un pays faible, politiquement divisé entre de nombreux petits Etats souvent opposés les uns aux autres, et qui devient la proie des armées étrangères, des Français et des Espagnols qui se disputent sur son territoire la suprématie de l'Europe.

Dans cette Italie déchirée, la situation de Florence n'est guère plus brillante. En quelques décennies, elle voit deux fois la chute des Médicis et deux fois l'échec de la République. Ces bouleversements se soldent par la consolidation et la confirmation d'États forts, États nationaux en Europe, États régionaux monarchiques en Italie. La consolidation du pouvoir politique est la conséquence de la crise politique et économique de presque toute l'Italie dans la mesure où la paix de Cateau Cambrésis place la péninsule sous la domination espagnole de 1559 à 1714, dans le sens où, grâce à l'appui de l'Espagne, les princes italiens réussissent à renforcer leur autorité et à faire de leur personne la figure centrale de l'État. Florence connaît une mutation politique semblable et s'oriente vers la monarchie absolue. Côme devient le maître de l'État toscan, puis, en 1559, la Papauté lui accorde le titre de Grand-Duc de Toscane, officialisant ainsi l'évolution du régime vers le pouvoir absolu. Parallèlement, sur le plan des valeurs morales et religieuses, la crise aboutit, avec la Contreréforme, à un renforcement quasi dictatorial de l'autorité de l'Église.

Les bouleversements évoqués ci-dessus affectent l'existence de Donato Giannotti.

En effet, sa carrière commence avec sa nomination au poste de lecteur de Poésie et de Lettres grecques à l'Université de Pise en 1521. Mais sa première expérience politique se situe probablement en 1527 lorsqu'il accompagne Alessandro de' Pazzi à l'ambassade florentine de Venise. Il devient ensuite l'homme de confiance du gonfalonier Niccolò Capponi et, le 23 septembre 1527, il est nommé secrétaire des "Dieci di Libertà e Pace", l'ancien poste de Machiavel. Après la déposition de Capponi, le 17 avril 1529, Donato sait rester à son poste au service des deux gonfaloniers du parti populaire, Francesco Carducci et Raffaello Girolami. Cependant, le retour des Médicis en 1530 met un terme à ses fonctions. Viennent alors la prison, puis l'exil, à Comeano d'abord, à Bibbiena ensuite. Et finalement une retraite délibérée au service des cardinaux Salviati, Ridolfi et de Tournon, avant de revêtir lui-même la soutane en 1571. Notons que contrairement aux autres républicains exilés, appelés les *fuorusciti* , Giannotti ne se résignera pas devant la dictature.

---

1 Machiavel, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1974, p. IX.

Cependant, si Donato occupe une place non négligeable dans l'histoire de Florence, il retient encore plus l'attention par sa pensée.

Celle-ci est bien sûr tributaire de sa formation intellectuelle. Notre écrivain jouit ainsi de l'éducation humaniste de la jeunesse dorée de Florence et suit les enseignements de Marcello Adriani et de Francesco Cattani da Diacceto, fréquente les jardins Rucellai et l'Académie sacrée des Médicis. Ses lectures se manifestent dans ses écrits: Tite Live, Boèce, Cicéron, Virgile, Polybe, Denis d'Halicarnasse, Platon, mais surtout Aristote et sa *Politique*. Pourtant, s'il a composé surtout des ouvrages politiques, tels que *Della Répubblica de' Viniziani, Discorso di armare la città di Firenze, Discorso sopra il riordinare la Repubblica di Siena*, et plus particulièrement son *Della Repubblica fiorentina*, il a écrit également deux comédies: *Milesia* et *Il Vecchio Amoroso (Le Vieillard Amoureux)* ..

La crise de la famille s'illustre tout particulièrement dans la seconde. Notre étude se donne ainsi pour objectif de présenter la pièce, pour analyser ensuite les conflits existant entre les différents personnages et conclure par la primauté de l'amitié sur les liens de parenté.

Le Vieillard Amoureux voit le jour pendant les années d'exil de son auteur, entre 1531 et 1536. Giannotti l'envoie à Lorenzo Strozzi pour qu'il en fasse l'usage le plus opportun[2]. Il s'agit, comme l'écrit Nino Borsellino, d'un des meilleurs exemples du premier théâtre florentin.[3]

Dans le Prologue, Donato présente sa pièce comme une histoire à la fois nouvelle et ancienne[4] et donne ses sources: *Le Mercator* de Plaute, où un jeune homme est envoyé à Rhodes par son père pour vendre des marchandises, mais surtout pour l'éloigner d'une femme peu appréciée par la famille. Ses affaires traitées, ledit jeune homme rentre à la maison en emmenant une esclave dont il s'est épris. Mais, dès l'arrivée du fils, le père tombe également amoureux de l'esclave, la fait enlever et l'installe dans la maison d'un de ses voisins. Le fils réussit à la retrouver grâce à l'aide d'un ami et en devient le maître.

Si Giannoti s'inspire de Plaute, il adapte la comédie et y apporte certaines modifications. Il s'agit ici de Lionetto Catellini, un jeune pisan, qui rentre de Palerme où il avait été envoyé pour affaires. Il emmène avec lui une esclave d'une rare beauté, achetée à Tunis par Messer Lamberto, dont l'épouse l'a élevée comme sa propre fille. Lionetto souhaite épouser Diamante qu'il aime et qui , de plus, attend un enfant de lui. Mais il ne peut la ramener à la maison, car la jeune fille, le domestique et les bagages sont bloqués

---

2 " ... fate pure quello che vi torna bene, ché io avendola data a voi, non ne tengo più conto alcuno. E vorrei che sì come voi potete trasmutare la commedia di Pisa in Genova, così potessi trasmutare me di villa in Firenze o a Roma.", écrit-il à son ami en lui envoyant la pièce .
Il faut ajouter qu'elle comptait si peu pour Donato que le texte resta inédit jusqu'en 1850, date à laquelle Polidori la publia à Florence, dans le second volume des *Oeuvres politiques et littéraires de Donato Giannotti* .

3 *Commedie del Cinquecento* , a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, volume I, p. 3: "Ben più vivo come testo drammatico è *Il Vecchio Amoroso* , uno dei migliori esempi del primo teatro fiorentino. "

4 "Noi vogliamo questo giorno, benigni spettatori, recitarvi una favola nuova e vecchia. " Edition citée, p; 8.

aux portes de la ville, puisque la peste sévissait alors en Sicile. Cependant, le père de Lionetto, âgé de soixante ans, s'éprend lui-aussi de Diamante et entend en faire sa maîtresse. Le père et le fils entrent donc en conflit.

En fait, la pièce met en scène deux familles, les Catellini et les Teodosii, qui sont faites sur le même modèle: le père, la mère et le fils unique. Teodoro Catellini, son épouse Dianora et leur fils Lionetto, d'une part, et Arrigo Teodosii, Dorotea et leur fils Panfilo, d'autre part. Par ailleurs, des liens d'amitié comparables unissent Lionetto et Panfilo, tout comme Teodoro et Arrigo. La scène se déroule à Pise, sur la place de l'église Saint Nicolas et près de la rue Sainte Marie, qui mène du quai de l'Arno à la Cathédrale. Les maisons des deux familles en question sont voisines.

Il s'agit donc de deux familles aisées qui auraient toutes les raisons de vivre heureuses si elles n'étaient troublées par des conflits intérieurs, entre les époux d'abord, entre le père et le fils ensuite. En premier lieu, il convient de souligner une remise en question du mariage. Cette institution sociale ne rend pas heureux. Ainsi, Gostanza, qui est une jeune épouse, se plaint de sa condition et avoue qu'elle n'a jamais eu un moment de bonheur depuis qu'elle est entrée dans la maison de son époux[5] . Bien sûr, avec les années, la situation ne fait qu'empirer. Témoin Dianora qui se confie au Prieur et lui déclare que son mariage a toujours été une souffrance et, plus particulièrement, que son mari la traite comme s'il l'avait retirée de la fange[6]. La réponse de l'homme d'Eglise est significative puisqu'il lui recommande d'être patiente et de mériter ainsi une place au paradis. Dianora réplique alors qu'elle connaît surtout l'enfer, mais accepte de se réfugier dans la prière.

De plus, les épouses sont souvent condamnées à la solitude affective.

La jeune Gostanza, dont le mari est absent, n'a pour toute compagnie qu'une servante bavarde et une belle-mère acariâtre. Dorotea est seule à la campagne alors qu'Arrigo vaque à ses affaires en ville. Dianora, l'épouse de son ami Teodoro, le lui reproche d'ailleurs[7]. Ces femmes délaissées regardent ailleurs, comme la première qui est sensible aux charmes de Panfilo et qui fait dire à Cecca, sa servante, qu'elle aimerait avoir autant de florins qu'il existe d'épouses aimant d'autres hommes[8], ou s'aigrissent et les relations conjugales tournent alors au conflit.

Ainsi, Dorotea affirme sa personnalité en s'opposant régulièrement à son mari, à tel point que Moro, leur domestique, le clame haut et fort. Par exemple, puisque Arrigo lui ordonne de rester dans leur propriété à la campagne, elle se rend en ville, exprès[9]. De même, lorsqu'il ne veut pas qu'elle rentre dans la maison où est retenue Diamante, essayant de lui faire croire que le lieu est hanté, Dianora insiste pour l'accompagner, arguant que le rôle d'une femme est de suivre son mari[10]. En réalité, Dorotea n'en fait qu'à sa tête, elle s'est

---

5 IV,4: "Io venni bene in male punto in questa casa; ché da poi in qua io non ho avuto un'ora di buon tempo."

6 II, 6: "Io cominciai in quella benedetta ora (ché così voglio dire) che io venni a marito, a tribolare; e da poi non ho mai avuto seco un'ora di buon tempo; ed al presente sto peggio che mai. Non è pure un'ora ch'elli mi disse la maggior villania del mondo, come s'egli m'avesse ricolta del fango. "

7 III, 5: "Voi la lasciate molto sola."

8 IV, 4: "... volesse Iddio ch'io avessi tanti fiorini quante sono quelle che vogliono bene ancora ad altri che al marito! "

9 IV, 6:"Come mona Dorotea intese che Arrigo non veniva questa sera(in villa) , e ch'egli si contentava ch'ella l'aspettasse fino a domani, non pensate ch'ella n'abbia voluto fare nulla. Subito ella si misse in ordine, ed a me disse che io ne venissi innanzi...", dit Mosca.

10 V, 3.

d'ailleurs donné comme postulat qu'une femme qui ne s'oppose pas quelquefois à son mari est bien misérable[11]. Par contre, croyant la jeune esclave la maîtresse de son époux, elle devient folle furieuse. Elle reproche à Arrigo le montant de la dot qu'il a encaissée, mille florins, mais aussi de donner le mauvais exemple à leur fils. Elle le menace même de lui arracher les yeux, et, pire encore, de tout dévoiler à sa propre famille et de déclencher ainsi une guerre de clans[12]. C'est d'ailleurs ce que fait également Dianora, qui insiste à plusieurs reprises sur la puissance de sa famille[13]. Celle-ci reproche en plus à son époux Teodoro de la traiter moins bien qu'une servante, mais ajoute que cela n'a plus aucune importance puisqu'elle s'y est habituée[14]. Ces relations conflictuelles ne s'atténuent que pour laisser place à l'hypocrisie, lorsque l'épouse a une faveur à demander. Elle cherche alors à se montrer avenante et à bien accueillir son mari[15]. Par contre, laisse -t-elle libre cours à sa sincérité qu'elle met l'accent sur la bestialité de son conjoint et lui souhaite de se briser le cou au premier escalier[16]. Cependant, elle se sent injuriée à l'idée que ce mari insupportable ait envisagé de la tromper[17]. Ces épouses aigries ont pourtant toutes les raisons de l'être.

En effet, elles ne sont pas tenues au courant de l'aide qu'Arrigo entend donner à son ami Teodoro[18]. Le premier clame d'ailleurs haut et fort ses considérations misogynes, définissant la femme comme "un certain animal qu'on ne peut vaincre qu'en trompant."[19] Il semble d'ailleurs fort peu estimer la sienne puisqu'il charge le domestique de la prévenir qu'il ne rentrera pas, en lui recommandant toutefois de bien lui fournir tous les détails pour qu'elle ne pense pas à mal selon son habitude[20]. Et quand Mosca lui rappelle qu'il doit donner de l'argent à Dorotea pour lui permettre de payer le tissage d'une toile, Arrigo confie ses griefs au serviteur, affirmant que sa femme est trop dépensière pour elle-même et que, par contre, elle l'habille très mal. Il charge enfin Mosca de dire à Dorotea qu'elle l'ennuie[21]. Teodoro reproche également à son épouse de ne pas prendre soin des vêtements

---

11 V, 1: "E ti so dire che trista è quella donna c'ha marito, e non gli monstra talvolta il viso; ma si lascia cavalcare da lui in quel modo che gli piace."

12 V, 3: "O povera me, o sventurata me! Guarda a chi io detti mille fiorini di dota! ...
Questo è l'esempio che tu dai al tuo figliuolo? ...
Guarda se io fui ben maritata! Tutto il mio parentado voglio che intenda questa ingiuria che tu m'hai fatta."

13 II, 6: Se io me ne dolgo co' miei parenti, io metterò sottosopra il cielo e la terra. Egli non sa ancora chi sono i Lanfranchi. " Puis, III, 6: "Io sono de' Lanfranchi."
Il est vrai que cette noble famille pisane est même citée par Dante, *Enfer* XXXIII,32.

14 III, 6: "... a dirvi il vero, e' mi pare essere stimata quello che se io fussi o forestiera o fante. Ma lasciamo stare questo. Oggimai io mi ci sono avvezza, e non me ne curo, poi che la sorte così vuole. "

15 III, 6: " Io me li voglio fare incontro col più allegro viso e con le migliori parole ch'io possa." , puis, s'adressant à Teodoro: "O marito mio, voi siate il ben venuto. "

16 III, 6 : "O povera me! Guarda che bestia io ho a sopportare! Che rompere possa egli il collo al primo scaglione! "

17 II, 6 : "A vecchiaccio scostumato! Questa non è la prima ingiuria ch'egli m'ha fatta. ", s'exclame-t-elle quand son fils lui apprend les mauvaises actions de Teodoro.

18 Par exemple, III, 5 : " E non dà noia che mogliata mi veggia, perché non può sapere cosa alcuna di questi ordini. " , c'est ainsi qu'Arrigo rassure son ami.

19 IV, 1: " La donna è un certo animale che non si può vincere se non ingannandola. " dit-il à son ami qui se plaint des questions incessantes de son épouse sur son emploi du temps.

20 II, 1 : " Va in villa, e di' a mia mogliera, che non mi aspetti questa sera; perché io non vi posso andare per questa faccenda che mi è occorsa. Ma egli è meglio dirle che faccenda sia questa, acciò che ella non pensi subito a qualche male, com'ella suole. " , dit-il à Mosca.

21 II, 1: "... Dille ch'ella m'ha fracido. "

qu'il porte[22]. Il ne l'aime guère et l'estime bien peu, puisqu'il la traite de folle, se fâche si elle n'ouvre pas tout de suite la porte, croyant ou bien qu'elle est encore au lit, ou alors qu'elle est déjà sortie, il entend même lui interdire d'aller à la messe l'accusant d'apprécier la compagnie des moines[23]. De plus, il lui fait des remarques désobligeantes sur son physique, lui dit que dans sa jeunesse elle ressemblait à un lézard[24], que pour qu'il ait du plaisir à rentrer à la maison il faudrait qu'elle ait un autre visage, qu'il la trouvait déjà laide lorsqu'elle était jeune et qu'elle peut très bien imaginer la situation maintenant qu'elle est vieille[25]. Il finit par lui assener que son mariage a été sa plus grave erreur[26]. En fait, le désir de Teodoro est de donner des ordres et d'être obéi sur le champ: il lui commande de rentrer à la maison, de lui donner à manger et de lui sortir son beau manteau[27]. La suite, il la raconte à Arrigo: le conflit se termine par un blocage, dans la mesure où, pour ne plus entendre ronchonner son épouse, Teodoro s'enferme dans sa chambre[28].

Bref, le mariage n'est guère synonyme d'amour, de confiance, ni même de solidarité, mais de tension permanente. Cependant, les relations entre les pères et leurs fils ne sont guère meilleures.

Ainsi, si Panfilo se plaint peu de son père et a sa confiance, puisque ce dernier lui demande de prendre soin de ses affaires pendant son absence[29], et s'il se borne à des considérations générales sur la supériorité des jeunes sur les vieux, affirmant que les seconds ne méritent pas le respect des premiers et que d'ailleurs les jeunes en savent plus que les vieux[30], Lionetto, quant à lui, est beaucoup plus amer lorsqu'il évoque les relations avec son père. Il confie par exemple à son ami Panfilo que dans sa première jeunesse il a toujours suivi la volonté paternelle, qu' il s'est consacré au commerce et s'est adonné aux plaisirs honnêtes et légitimes pour tout jeune homme, à la plus grande satisfaction de Teodoro qui lui confiait alors une grande partie de ses affaires[31].

---

22 II, 2 : " E da poi che io mi partì da lei, per insino a che io sono andato in Banchi e venuto qui, non ho atteso ad altro ch'a dirizzarmi i panni in dosso, e levarne qualunque cosa li rende brutti, biastemmiando del continuo mia mogliera, che mi tiene così sporco e sucido. " , raconte-t-il à son ami Arrigo.

23 II, 3: "Io credo ch'io avrò a ruinare questo uscio prima che io sia sentito. E' conviene che quella matta di mia mogliera sia ancora nel letto, ove io la lasciai questa mattina; o ch'ella sia fuori; o che le venga a proposito il non aprire sì presto..." Puis, plus loin: " Tu vuoi ire a sfogarti con qualche frate, tu. "

24 II, 3: "Sì, che tu eri una bella figura! che parevi proprio una lucertola. "

25 III, 6: "E' bisognarebbe che tu avessi altro viso, a volere ch'io mi rallegrassi quando torno a casa. Tu mi parevi brutta da giovane: oh, pensa, ora che tu sei vecchia, quello che tu mi pari. "

26 III, 6: "Tutti gli uomini fanno qualche errore; ed io, il maggiore che mai facessi, fu quando ti tolsi. "

27 III, 6: " Ora, vienne in casa, ché io voglio mangiare. E truovami il mantello buono... "

28 IV, 1: "Noi entrammo in casa contrastando. E non restando ella di brontolare, io mi serrai in camera... "

29 II, 1: " Di' a Panfilo che non torni domattina, ma che m'aspetti; e l'altro giorno tornaremo insieme. E ricordagli che abbia cura a quelle opere, acciò che io non getti affatto la spesa. " , ordonne Arrigo à son domestique Mosca.

30 IV, 5 : "Guarda vecchi che sono questi ! Forse ch'egli hanno rispetto dell'età loro, all'avere donna, all'avere figliuoli, all'essere padri di famiglia ? E di dolgono poi de'giovani, che non hanno loro riverenza. E chi li riverirebbe mai, vedendoli così scostumati ?" Plus loin, son jugement se fait encore plus sévère : " ...è bene che ch'essi veggano che oggidì ne sanno più i giovani che i vecchi..."

31 I, 1 : "Io credo che tu ti ricordi, come nel principio della giovinezza mia io feci sempre tutto quello che parve a mio padre; Diedemi poi alla mercatenzia, attendendo in quel tempo a quei piaceri

Cependant, les relations entre le père et son fils se gâtent à cause d'une femme, mais surtout à cause des mauvaises langues. En effet, Lionetto tombe amoureux de Giulia, une jeune fille de Bologne, et en ville le bruit court que le jeune homme se laisse aller à la passion du jeu et dilapide son argent. Teodoro commence par réprimander son fils, sévèrement mais bien injustement , puis se résout à l'éloigner de Pise et l'envoie à Palerme, avec toutefois 1500 ducats de marchandise. Le malheureux jeune homme est obligé d'obéir sans avoir le temps de prendre congé de ses amis ni de ses parents.[32] A Palerme, Lionetto fait fructifier les affaires de son père et sa réputation arrive jusqu'à Pise[33]. Tout va donc pour le mieux , grâce à l'éloignement. Toutefois, lorsque le jeune homme envisage de rentrer en emmenant avec lui la belle esclave mauresque qu'il a rachetée à son hôte et dont il s'est épris, il craint la réaction de son père. Il est même persuadé que celui-ci voudra la revendre.[34] Le malheureux est sûr que Teodoro contrariera ses projets, comme il l'avait déjà fait à propos de Giulia[35]. Il passe ainsi de la considération générale que les vieux s'opposent toujours aux souhaits et aux conseils des jeunes, ne serait-ce que pour paraître plus sages[36], à une critique toute particulière de Teodoro, disant que c'est un homme coléreux et ennuyeux[37], un mauvais père[38] et que, dans ce cas, lui-même n'est pas tenu de se comporter comme un bon fils. Il va jusqu'à imaginer la mort de celui-ci pour agir enfin à son gré[39] et même à le frapper en l'injuriant, protégé cependant par le déguisement de Carnaval[40].

Teodoro, lui, n'est absolument pas sensible aux angoisses de son fils. Pour lui, un fils, comme une épouse, doivent se contenter d'obéir au père de famille et il entend être le seul maître chez lui[41]. Il menace même de déshériter Lionetto si celui-ci ne se plie pas à sa

---

che, per l'onestà loro, ad alcuno giovane non sono negati. Ed in ciò tanto satisfaceva a mio padre, ch'egli mi fidava gran parte delle sue faccende."

32 I, 1: "Avvenne poi ch'io m'innamorai della Giulia bolognese. Pervenne tale cosa agli orecchi di mio padre; e gli fu detto che io spendeva, giucava, mandava male, faceva e diceva. Lascia pure dire alle cattive lingue. Per le cui relazioni cominciò Teodoro a contrastare meco, a riprendermi, a gridarmi. Né li parendo fare profitto, deliberò levarmi di qua e mandarmi a Palermo, con forse 1500 ducati, in panni e drappi. Ed io fui constretto consentirli. Pensa con che animo io lo feci. Ed andò tanto poco tempo da questa deliberazione alla partita, che io non potetti fare né con gli amici né co' parenti le consuete cerimonie. ", raconte-t-il à Panfilo.

33 I, 1: "...io vendei tutti i panni e drappi, con non piccolo guadagno. ", dit Lionetto. Ce à quoi Panfilo répond: " Così s'è detto per tutta Pisa. "

34 I, 1: " Nasce (la mia afflizione) perché io temo ch'a mio padre non venga voglia di recusarla (en parlant de Diamante) , e volere ch'ella si rivenda. ", dit-il encore.

35 I, 3: " Mentre che io ero innamorato della Giulia, un'ora non la potei godere, per la importunità di mio padre. Ho condotto al presente costei (c'est-à- dire Diamante) ; e dove io pensava averne quel piacere ch'io desiderava sanza danno e sanza infamia, mio padre mi turba ogni cosa. "

36 I, 1: "... non sai tu che per natura, i vecchi sempre s'oppongono alle voglie ed a' consigli de' giovani, se non per altro, per parere più savi? " remarque Lionetto.

37 I, 1: "Tu sai pure com'egli è arabico e fastidioso. "

38 II, 5: " Una cosa mi conforta a seguitare l'appetito mio; e questa è che non essendo Teodoro verso me buon padre, non è inconveniente che io non sia buono figliuolo verso lui... "

39 I, 1: " Intanto, o egli morrà (perché oggimai egli è vecchio) , tal che io potrò sposarla e fare quello che mi pare..."

40 V, 3.

41 II, 4: " ... al disopra voglio restare io. E intendo, mentre che io vivo, d'essere padrone in casa mia, e di comandare e d'essere ubbidito. E chi non vi può stare, se ne vadia." , crie-t-il à son fils.

volonté[42]. Une telle dureté s'explique peut-être par la conviction profonde qu'un homme jeune doit employer son temps à la bonne marche des affaires, pour s'établir professionnellement et s'enrichir, et que les plaisirs viendront plus tard. C'est ce qu'il a fait lui-même comme tous ceux qui ont une certaine position sociale[43]. Une telle incompréhension envers son fils conduit au désespoir du jeune homme qui ne trouve d'autre solution que dans la mort et décide de s'engager dans l'armée. Il apparaît alors habillé en soldat au grand désespoir de sa mère[44].

Bref, la comédie de Donato Giannotti met l'accent sur les relations conflictuelles entre père et fils. Cependant, les autres liens familiaux ne font qu'accroître les tensions déjà existantes.

Ainsi, la belle-mère de Gostanza ruinerait plus d'un mariage. Se posant en censeur, elle réprimande la jeune femme parce qu'elle s'est montrée à la fenêtre, lui ordonne de se retirer sur le champ, la menace de tout révéler à ses parents pour qu'ils y mettent bon ordre[45], lui rappelle que son fils l'a épousée pour qu'elle s'occupe de la maison. Enfin, elle la reprend encore quand celle-ci se met à pleurer.

En fait, il existe des rapports privilégiés entre les mères et leur fils.
Dorotea défend le sien en affirmant, à juste titre, que chacun fait ce qu'il veut chez soi et court auprès du Capitaine qui a arrêté Panfilo[46]. Mais la complicité entre Dianora et Lionetto est encore plus forte. L'épouse de Teodoro ne vit que pour son fils et, devant les idées noires de celui-ci, elle lui avoue que s'il venait à mourir elle serait la plus malheureuse des femmes. De son côté, la première idée du jeune homme est d'emmener sa bien-aimée à sa mère dont l'aide lui est acquise[47]. C'est à elle qu'il confie ses problèmes et tout particulièrement que Diamante attend un enfant de lui. La mère est alors d'une indulgence peu commune, puisqu'elle tranquillise son fils lui disant qu'il s'agit là d'un péché que la jeunesse excuse et qu'elle remercie Dieu d'avoir donné à son fils un patrimoine conséquent qui lui permettra de subvenir aux besoins de cet enfant-là et des autres à venir. De plus, elle entend s'occuper elle-même de l'éducation de son petit-fils et accueillir la jeune esclave à la maison[48]. Malheureusement, l'amour qu'elle porte à son fils n'est pas un facteur d'union de la famille, mais un facteur de division. Son mari est

---

42 II, 4: "... io voglio che tu facci a modo mio, se tu vuoi che io ti lasci la roba mia. "

43 II, 2: " I giovani attendino alle faccende; ed affaticatisi che si saranno uno pezzo ed acquistato roba, si diano poi a' piaceri; come ho fatto io, e tutti quelli che si truovano qualcosa. " , dit-il à Arrigo.

44 III, 3:" Ma eccolo ch'egli esce fuori con la madre. Che abito è questo? Costui, certo, come disperato, se ne vuole andare. ", remarque Moro, le serviteur de la famille.

45 IV, 4 : "Io t'ho detto più volte, che questo fare gli aranci non mi piace. Io lo dirò a tuo padre ed a tua madre; e se non ci porranno rimedio, io ce lo porrò io. " rappelle-telle à sa bru. Cette coutume de Carnaval voulait que les jeunes gens aillent par les rues de la ville et gettent des oranges aux jeunes filles qui, de leurs fenêtre, les regardaient passer.

46 V, 6: "... Oimè, figliuol mio! Io voglio andare io in persona al capitano. " , ce qui fait dire au Prieur: "Non correte a furia..."

47 I, 1: " ... io voglio fare ogni forza con le persuasioni, e con l'aiuto di mia madre (che farà quello che io vorrò) ... " affirme-t-il à Panfilo.

48 II, 6: "Orsù, in buona ora sia. Questo è un peccato che la giovanezza scusa. Ed io ringrazio Iddio, che tu arai tanta roba che sopperirà a questo che al presente dee nascere, ed agli altri ancora che di te nasceranno, pigliando moglie. E per ciò io voglio che costei partorisca in casa; ed il parto ch'ella farà, intendo d'allevare ad ogni modo. Ed ella voglio che stia in casa, e non sono per consentire ch'ella si venda. "

d'ailleurs certain qu'elle fera tout pour le contrarier lui et satisfaire son fils[49]. Dianora intervient en effet auprès de son époux en faveur de son fils. Elle commence par le prier de cesser de tourmenter leur fils[50], essaie ensuite de l'attendrir devant la résolution désespérée de Lionetto, lui demande enfin de lui rendre la jeune esclave. Et, comme rien n'y fait, elle finit par informer Teodoro que Diamante est enceinte. Dianora est alors très dure envers son mari , s'exclamant qu'elle n'entend pas qu'on fasse du commerce avec leur chair[51]. Bref, l'amour maternel apparaît ici comme un facteur de désunion. Mais ce qui met encore plus en crise la famille c'est l'intérêt de Teodoro pour l'esclave aimée par son fils.

Lorsque celui-ci rend visite à Diamante, la jeune esclave croit qu'il vient la voir en tant que père de Lionetto et accepte volontiers sa proposition de se rendre chez lui, mais elle est très vite détrompée, car le marchand pisan oublie la bienséance et veut l'embrasser même en présence du domestique. Il la confie ensuite à l'aubergiste et lui recommande qu'elle ne manque de rien, mais surtout de la garder enfermée dans sa chambre et de la lui réserver[52]. Il a tout à fait conscience d'être le rival de son propre fils[53], mais rien ne l'arrête et il entend bien séduire la jeune mauresque. Pour elle, il organise un banquet, se fait beau, se parfume, mâche de la noix muscade pour avoir une bonne haleine[54]. Mais il trompe son épouse, fait injure à son fils et traite la jeune femme en courtisane, puisqu'il entend en jouir sans éveiller les soupçons[55].

Bref, l'institution familiale est maltraitée par Donato Giannotti. Cependant, la comédie n'est pas aussi pessimiste que nos remarques ont pu le laisser entendre, puisque certaines valeurs subsistent.

Ainsi, il y a tout de même une famille unie et exemplaire; ce sont les Lomellini de Palerme. Le père de famille, Lamberto, un riche marchand gênois installé en Sicile depuis trente ans, est l'hôte de Lionetto. Il est doté de toutes les qualités requises à l'époque: il est "prudent", courtois et très riche. Très apprécié par de nombreux amis, il l'est aussi à Tunis, où son commerce est florissant, où il a ses entrées auprès du roi. Lionetto lui est infiniment reconnaissant, puisqu'il lui a permis de vendre très avantageusement ses textiles[56]. Son épouse est "honnête et très sage". De plus, ils ont poussé leur générosité jusqu'à éduquer la

---

49 II, 2: "Bene è vero ch'io so che, per fare il contrario di quello che voglio io, e contentar lui, ella consentirebbe a maggiore cosa che non è ricettare in casa la femmina d'uno suo figliuolo. " fait-il remarquer à son ami Arrigo.

50 III, 6: "Marito mio, io vi prego, se mai io feci cosa che vi fusse grata, che voi non tormentiate più quel poveretto di Lionetto. "

51 III, 6: "E voglio che voi sappiate ch'ella è gravida di lui; non intendo che delle carni nostre si faccia mercatanzia. "

52 I, 3: "Fa che oggi non le manchi cosa alcuna: serra la camera, ed abbile buona cura."

53 II, 2.

54 IV, 1.

55 II, 2:" E non manca altro se non trovare modo che io sanza sospetto la possa godere. " , dit-il .

56 I, 1: "Giunsi finalmente in Palermo; e mi tornai in casa d'uno mercante genovese, chiamato messer Lamberto Lomellini, il quale aveva abitato in Palermo circa trent'anni. Aveva donna e figlioli, ed egli era uomo molto prudente, e di gentili costumi, e di grande ricchezza. Faceva quasi tutte le sue faccende in Tunisi, ed aveva appresso quel re, per mezzo di molti signori suoi amici, grande entratura. Tanto che , con l'aiuto suo, io vendei tutti i panni e drappi, con non piccolo guadagno." , c'est l'éloge que fait Lionetto de son hôte.

jeune esclave achetée à Tunis comme si c'était leur propre fille.[57] Grâce à l'exemple des Lomellini, l'idée de la famille subsiste donc, tout comme dans les intentions de Lionetto. En effet, Lionetto tombe amoureux de Diamante, attiré non seulement par la beauté de son corps, mais aussi par la délicatesse de ses manières, témoins de la bonne éducation qu'elle a reçue.

Compte-tenu de la condition sociale de la jeune fille et de la facilité qu'il a pour la fréquenter, puisqu'ils habitent sous le même toit, il pourrait se contenter de la traiter en courtisane. Il la rachète d'ailleurs, mais c'est pour la ramener dans sa propre famille, où il entend qu'elle vive en femme honnête[58]. Il affirme en outre sa décision d'élever l'enfant qui naîtra de leurs amours et surtout de ne pas vouloir d'autre épouse qu'elle.[58] L'amour du jeune homme s'élève ainsi contre les conventions, selon lesquelles les mariages ne se contractaient qu'à l'intérieur de la même classe sociale.

L'amour semble même excuser l'attitude condamnable de notre vieillard amoureux. Ainsi, Teodoro explique qu'il a eu le coup de foudre dès qu'il a vu la jeune mauresque[59]. Il en devient ridicule lorsqu'il chausse ses lunettes pour mieux l'admirer et qu'il laisse l'émotion déformer son visage[60], ridicule encore lorsqu'il a envie de sauter de joie et de faire des pirouettes[61]. Mais il réussit à nous émouvoir avec son amour tout neuf. En effet, il explique à son ami Arrigo que, dans sa jeunesse, il n'a jamais connu ce sentiment " qui vous pénètre jusqu'aux os"[62] et qu'il a dû attendre l'âge de soixante ans pour le découvrir. Pour l'exprimer, il emprunte le lexique de la poésie lyrique: son âme est liée par mille liens au visage de la bien-aimée, son coeur a été touché par les rayons des beaux yeux de celle-ci[63]. En fait, l'amour le rajeunit, le rend heureux, lui donne envie de revivre en somme.[64] Cependant, si l'amour est une valeur qui résiste en dépit de toutes les crises, un autre sentiment apparaît encore plus fort dans cette comédie de Giannotti, c'est l'amitié.

L'éloge de l'amitié apparaît à deux reprises dans la pièce, d'abord dans le monologue de Lionetto, qui rappelle la douceur d'un tel sentiment, qui considère bien malheureux l'homme dépourvu d'amis et le compare à un aveugle marchant sans guide à travers les

---

57 I, 1: Diamante reçoit donc l'éducation de toutes les jeunes filles de la bourgeoisie italienne: "E la donna, ch'è onesta e savia molto, l'aveva come sua figliuola allevata. Tanto che, oltra la bellezza, ell'era ornata di molto gentili costumi. ", rapporte encore Lionetto. Ou encore: "Ell'è stata allevata come gentil donna, tutta costumata, tutta graziosa..."

58 I, 1: "... voglio che s'assuefaccia a vivere come donna da bene , e non come cortigiana." dit-il à Panfilo.

58 I, 1: "... io l'ho posto sì grande amore, che io ho deliberato non volere altra donna che lei." , clame Lionetto.

59 II, 2: "Questa mattina io sono ito alla Porta a mare a vederla all'osteria... E finalmente , io me ne sono innamorato. La fanciulla è bellissima..." , avoue-t-il à son ami Arrigo.

60 I, 3, Moro, le serviteur, insiste sur le ridicule du vieillard: "Il vecchio, subito ch'egli la vidde, rimase mezzo attonito; poi se la pose a sedere a lato; e per discernere meglio la sua bellezza, si misse gli occhiali, e cominciolla fisamente a riguardare. E nel guardarla, e' faceva i più strani atti che si vedesseno mai. Egli storceva la bocca, e sogghignava; egli strabuzzava gli occhi, e si divincolava... "

61 II, 2.

62 II, 2: "Quando io era giovane, io non seppi mai interamente che cosa fusse amore. Senti' bene qualche capriccio, ma non mi penetrò mai, come ora, insino all'ossa. "

63 II, 2: "E pare che l'animo mio sia legato con mille lacci al volto di quella. " , puis: "... io mi senti' pungere il core da' raggi de' suoi begli occhi..."

64 II, 2, mais aussi IV, 1: "Voi mi parete oggi più giovane che io vi vedessi mai. " , observe le Prieur.

ténèbres. Il ajoute que l'amitié permet de communiquer dans l'adversité comme dans la prospérité, qu'elle diminue l'affliction et augmente l'allégresse. Il apprécie tout particulièrement sa chance de pouvoir compter sur Panfilo[65]. Puis, c'est le Choeur qui chante les louanges de l'amitié et clame que, face aux coups du sort, l'ami vaut bien plus que l'or ou les pierres précieuses[66].

En réalité, la comédie étudiée est une comédie d'amitié, puisque toute l'action repose sur les liens privilégiés qui existent entre deux couples d'amis: Lionetto et Panfilo, d'une part, Teodoro et Arrigo, d'autre part, entre les deux fils et entre les deux pères, donc. Les personnages agissent d'ailleurs en parallèle. Lionetto se confie à Panfilo et Teodoro se confie à Arrigo. Le père comme le fils avouent à leurs amis respectifs leur amour et leurs angoisses. Ces derniers répondent de façon identique, donnant des conseils et proposant leur aide. Ainsi, si Panfilo conseille à Lionetto de ne pas entrer en conflit avec son père et de garder Diamante à l'extérieur de la maison en attendant une occasion propice[67], Arrigo met son ami en garde contre la folie de sa passion, même s'il se réjouit du bonheur qu'elle entraîne[68]. Il essaie de raisonner Teodoro et de le dissuader de se lancer dans cette aventure, tout comme Panfilo essaie de dissuader Lionetto de s'enrôler par désespoir[69]. Tous les deux secondent leurs amis dans leur entreprise. Panfilo aide Lionetto à retrouver sa bien-aimée, c'est d'ailleurs lui qui mène l'action, car l'amoureux, comme Callimaco , dans *La Mandragore* de Machiavel, est tout à fait incapable d'agir et même de réagir. Pour sa part, Arrigo, bien que n'approuvant pas le dessein de Teodoro, l'aide à le réaliser[70] et, à l'insu des siens, prêtera sa maison pour y installer Diamante. Enfin, après l'échec de son projet amoureux, c'est encore à Arrigo que le vieillard amoureux demande de l'aide , pour sauver son honneur cette fois[71].

L'amitié est telle qu'à elle-seule elle rachète la décadence de toutes les autres valeurs.

En conclusion, si la comédie est une illustration de la crise de la famille, elle garde un fond d'optimisme, puisque, outre la place privilégiée accordée à l'amitié, elle démontre , dans un certain sens, la supériorité morale des jeunes sur les vieux et permet donc l'espoir dans l'avenir.

---

65 I, 2 :"Certamente l'amicizia è dolce cosa; ed è da reputare quell'uomo infelicissimo, che manchi d'amici, a' quali comunicando così l'avversità come la prosperità, accresca l'allegrezza e diminuisca l'afflizione. ... chi è privato degli amici è simile ad orbo che cammini pe' luoghi tenebricosi senza guida: sì come sarei io oggi, se, bisognandomi aiuto, Panfilo non fusse disposto a non mi mancare in qualunque impresa."

66 III: " Foll'è chi sempre crede esser beato, / Perché la sorte amica / Il miri, e appaghi la sua voglia avara. / Però che spesso quel ch'ella n'ha dato / Or ritoglie, or intrica, / Lasciando a' sequaci vita amara. / Ma qualunque prepara/ Di dolci amici un coro, / Si vesta lieto di tranquillo ammanto: / Ché ne' giuochi e ne' pianti vedrà quanto/ Val più l'amico che le gemme e l'oro. "

67 I, 1.

68 II, 2.

69 III, 7: "Or lascia questo pensiero, e voltiamo l'animo a ritrovare la Diamante. E sarà migliore opera per te." l'encourage-t-il.

70 II,2:"Tu mi richiedi d'una cosa la qual è, anzi che no, stranetta. Nondimeno, avendoti io promesso, d'aiutare, non ti voglio mancare in modo alcuno." , dit-il à Teodoro.

71 V, 4: "Ma io ti prego che, sì come tu avevi preso ad aiutarmi sfogare le mia pazzie, così ancora tu m'aiuti difendere il mio onore il più che si può... "

D'ailleurs, comme dans toute comédie du *Cinquecento* l'épilogue est heureux et aboutit au mariage[72]. En effet, si Lionetto et Panfilo réussissent à faire échouer les projets insensés de Teodoro, ils finissent au "Bargello" , le siège de la police, pour tapage nocturne. Mais là, Diamante est reconnue par son ancienne nourrice, qui rappelle comment les Maures l'ont enlevée lorsqu'elles étaient toutes les deux au bord de la mer. La jeune fille s'appelle en réalité Oretta et elle n'est autre que la soeur de Panfilo. Le mariage scellera donc non seulement l'union des deux amoureux, mais aussi celle des deux familles amies, les Catellini et les Teodosii.

La crise de la famille laisse donc la place à la renaissance de la famille et au retour à la religion, puisque Teodoro et son épouse Dianora décident de changer de vie et d'entrer dans le Tiers Ordre. La pièce s'achève ainsi sur les sages paroles du Prieur qui fait remarquer aux spectateurs que les choses se sont mieux passées que prévu. Retour à l'illusion chrétienne donc?

Théa PICQUET
Université de Provence

72 C'est le cas, par exemple, de *La Calandria* de Bibbiena et de *I Suppositi* de L'Arioste.

LA FOLIE DANS LA *COMEDIA* LOPESQUE

I. UNE INDISTINCTION LEXICALE

La passion désespérée (un des quatre types de la folie classique selon Michel Foucault) ou "folie d'amour"*(erotes)* est le trait d'union entre la folie et la mélancolie, comme en témoigne le livre de Jean Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique* [1].

Ce thème de la folie ne pouvait être absent de la *comedia* lopesque, car la "déraison" est une des grandes composantes du psychisme humain, un fait de société également. donnant lieu à des interprétations différentes en fonction des mentalités concernées. Un livre comme le *Don Quichotte* de Cervantès renferme les trois grandes maladies mentales de l'âge classique: la manie, la frénésie, la mélancolie, et ce n'est pas là son moindre charme (si ambigu soit-il).

Chez Lope de Vega, il faut d'emblée distinguer entre la véritable folie, la démence, comme état chronique et particulièrement incurable, et tous ces accès furieux auxquels se livrent provisoirement les jeunes premiers *(galanes)* des *comedias* (plus rarement les jeunes femmes aux amours contrariées).

En fait, si les fous patentés, si l'on ose dire, sont présents dans la *comedia,* c'est surtout à travers les historiettes *(cuentecillos)* folkloriques qui font rire ou réfléchir à leur sujet[2]. Mais dans notre étude c'est le discours "médical" de Lope sur la folie qui nous retiendra, ces propos qui fusent çà et là avec un essai d'analyse parfois, toutes ces manifestations furieuses des amants désespérés qui émaillent l'action de nombreuses comedias.

Compte tenu d'une classification plus rationnelle des maladies mentales qui apparaîtra tardivement en 1621 avec l'anglais Burton et son livre célèbre *The Anatomy of Melancholy*[3], qu'en est-il exactement dans la *comedia* lopesque ?

D'abord, Lope de Vega sait distinguer entre la mélancolie proprement dite et la frénésie et la fureur qu'il attribue à une inflammation des membranes de la tête. Comme l'a remarqué Teulon dans *El valor de las mujeres* [4], la manie *(mania)* est indépendante de la mélancolie et définie comme: *"infectio anterioris partis cerebri, cum privatione imaginationis"* [5].

---

1 Paris, 1623. La première édition semble être celle de 1612.

2 Voir les travaux de Maxime Chevalier dans ce domaine, notamment à propos des *bobos* (sots) et *estupidos* dans *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Madrid, 1975. Ce genre de contes est classé en "M. De bobadas y necedades", p. 265-285. Voir aussi du même auteur *Cuentos folkloricos españoles del Siglo de Oro,* Barcelona, 1983.

3 Il distingue avec netteté - ce qui est nouveau - la frénésie, la manie ou démence, la mélancolie et l'idiotie.

4 Teulon, Albarracín Agustin, *La medicina en el teatro de Lope de Vega,* C.S.I.C. 1954, 382 p. Pour la pièce de Lope citée, voir l'édition de ses oeuvres dramatiques par la Real Academia Española (R.A.E.), t. X, p. 113.

5 Dédicace au Docteur Matías de Porres.

Une distinction lexicale importante se trouve dans la *comedia Los locos de Valencia*[6], dans le dialogue entre le médecin Verino et Gerardo, et c'est toute la scène qu'il conviendrait d'ailleurs de citer ici, car c'est un fidèle exposé, semble-t-il, des connaissances de notre auteur dans ce domaine de la psychopathologie. Pour être bref il est question de reconnaître sous le terme générique de "locura" ("folie") les symptômes et états suivants:

- *atrofia* (pâleur du visage)
- *melancolia* (maladie pouvant être mortelle)
- *catalépsis* (fièvre légère due aux "*humores melancolicos*")
- *furor*
- *erotes* (= mélancolie amoureuse)
- *tristeza* (symptôme mélancolique, effet et non la cause, non la maladie elle-même)

Si l'*antrofia* n'est qu'un symptôme de trouble mental, la mélancolie est considérée comme une maladie pouvant entraîner la mort, d'une part, et la *catalépsis* à la fois comme "mal" et symptôme reconnaissable dans la fureur et la frénésie. On reconnaît bien là, au passage, cette indistinction caractéristique du lexique ou de la nosographie de l'époque, la confusion entre la maladie et ses effets, avec la notion de *catalépsis*.

Lope montre à ce sujet tout son savoir hérité des Anciens lorsqu'il distingue entre la "*catalépsis*" et l'"*erotes*", et fait preuve d'une certaine exigence intellectuelle dans la délimitation suivante[7]:

> « Ce mal s'appelle catalepsis
> Participant de la fureur et de la frénésie;
> Bien qu'à plus proprement parler les anciens
> Appelèrent ce mal de votre Phèdre
> Erotes, qui est une sorte de mélancoliques
> Qui ne sont malades que de l'amour. »

II. LES CAUSES DE LA FOLIE

Si le comportement déréglé du fou, ou du jeune premier fou d'amour qui lui est provisoirement assimilé, retient principalement l'attention du spectateur, lui montre les effets de la passion contrariée en l'occurrence, Lope de Vega ne manque pas à l'occasion d'évoquer les causes de la folie en généralisant.

D'une part, l'accès furieux est comparé à un feu dévorant, un véritable embrasement de l'âme dans *La mal casada* [8]:

---

6 Voir l'édition d'un choix (important) de *comedias* de Lope par Juan Eugenio Hartzenbusch dans Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Ediciones Atlas, Madrid, t. I 1946, acte III sc. 1, p. 128c.

7 C'est Verino qui parle. Nous traduisons nous-même les citations de Lope dans le corps de notre article, et reproduisons en note pour les hispanistes ou lopistes ou curieux le texte original avec mention précise de rédition utilisée et les références adéquates: *"Aqueste mal se llama catalépsis / Con el furor y frenesi participe; / Aunque mas propiamente los antiguos / Llamaron este mal de vuestra Fedra / Erotes. que es un género de tristes / Que sólo del amor están enfermos" (III, 128c).*

8 Nous utilisons l'édition de la B.A.E., t. II. Il s'agit de l'acte II, p. 303a: "*¿Y qué ha de hacer con seso un hombre" Teniendo, por no guardarlas, /En un incendio de fuego /Las tres potencias del alma?".*

« Que doit faire un homme sensé,
Qui a, sans pouvoir les conserver intactes,
Embrasées d'un feu dévorant
Les trois puissances de l'âme ? »

D'autre part, il s'agira avant tout de deux causes principales, qui toutes sont dues à un excès nuisible, soit dans l'étude, soit dans la passion, comme en témoigne le dialogue de Pisano et Valerio a propos du fou Beltran, dans la *comedia Los locos de Valencia* [9]:

« PISANO. - Et quelle était sa profession ?
VALERIO. - Il étudiait la philosophie.
PISANO. - C'est donc une flèche de ce carquois ?
VALERIO. - Oui, et aussi d'un manque d'affection.
PISANO. - C'est de cela dont il s'agit?
Ainsi le mal se situe quelque part
Entre Platon et Cupidon.
VALERIO.- Chacun a pu oeuvrer à son tour:
Car l'étude et l'amour
Font perdre la raison bien souvent. »

Dans les deux cas c'est la démesure qui provoquera la rupture avec la raison, et nous reconnaissons bien là au passage l'idéal classique et ancien de la juste mesure" en toute chose, qu'il ne faut pas enfreindre.

Une autre cause, bien plus mystérieuse, que l'on pourrait qualifier de croyance, serait la relation entre la "fureur" et les phases de la lune. On la voit exposée également dans *Los locos de Valencia*, par Valerio[10]:

« Comme il n'est pas furieux en ce moment
Parce que la lune est en opposition... »

Ailleurs la crise de folie furieuse est mise en rapport avec le quartier de lune[11]

« FEDRA. - Il est furieux ?
LAIDA. - Avec la lune.
Lorsqu'elle sera croissante, il aura quelque accès... »

Le rapport entre la folie et la lune, nous le trouvons encore dans l'exclamation de Fedra[12]:

Qui pourrait être, Laida, la lune

9 B.A.E., t. *I: "Pisano. - ¿Y qué era su profesion ? Valerio. - Filosofia estudiaba. Pisano. - ¿ La flecha fue desa aljaba ? Valerio. - Y de un poco de afición. Pisano. - ¿Eso anduvo por ahí ? / De suerte que el daño ha sido / Entre Platón y Cúpido. Valerio.- Cada cual pudo por sí; / Que el estudio y el amor / Suelen quitar el juicio. "* (I, 117a).

10 *Ibid.*, acte I p. 117a: "No *estando agora furioso / Como es la luna en contrario..."*

11 *Ibid.*, I 118c: *"Fedra. - ¿ Es furioso ? Laida. - Con la luna, / Cuando crezca, tendrá alguna.."*

12 *Ibid., I,* 119a:" *¿Quién fuera, Laida, la luna /Destas locas voluntades !"*

De ces désirs fous

Et enfin, une autre allusion à l'influence lunaire (pensons à l'adjectif "lunatique") se trouve dans le dialogue Erifila/Floriano[13]

« ERIFILA.- Tais-toi, fou incertain et variable,
- Plus que la lune et le vent.
FLORIANO. - Et toi, tu n 'es pas aussi affectée
Par l'inconstance de la lune ?
ERIFILA.- Dans mon corps j'en ai bien quelqu'une,
Mais dans mon âme, Je ne suis point folle. »

III. LA FRENESIE

Lope de Vega suit tout à fait Posidonius, une autorité médicale antique, dans la définition de la frénésie, et montre ainsi sa vision humaniste de la folie, toujours dans *Los locos de Valencia* [14]:

« De la frénésie Posidonius écrit
Qu'elle est une inflammation des membranes
Près de la tête, accompagnée d'une chaleur si vive
Due à une fièvre aiguë, qu 'elle fait perdre la tête. »

Posidonius est un médecin du IVème siècle après J.-C. qui serait le premier à localiser chacune des puissances de l'âme dans chacun des ventricules cérébraux. La frénésie est donc, selon Posidonius et Galien [15], une sorte de folie caractérisée par une forte fièvre, l'inflammation des méninges. Selon Galien, la frénésie sera plus ou moins grave selon le degré de coction de l'humeur bilieuse.

Il peut aussi en être question sur le mode burlesque avec le valet Hernando qui qualifie ainsi la nouvelle passion (fictive) de son maître D. Pedro dans *Los milagros del desprecio* [16].

« Que Dieu me détruise
si son affection n'est pas extrême
au point qu'il porte sur son coeur
une savate à elle.

---

13 *Ibid.,II*, 123 a: *Erifila. - Calla, loco incierto y vario, Más que la luna y el viento. Floriano. - ¿ Y a ti también no te toca / La variedad de la luna ? Erífila. - En el cuerpo tengo alguna; /Que en el alma no soy loca."*

14 *Ibid.*, III, 128c: *"del frenesi escribe Posidonio / Que es hinchazón de las membranas cerca, /De la cabeza, con calor tan vivo / De fiebre aguda, que enajena el seso. "*

15 Pour le curieux de médecine, voir le livre III du *De locis affectis* de Galien.

16 Nous avons utilisé pour cette pièce une autre édition, celle de Carlos Sainz de Robles, chez Aguilar. Voir le tome I, acte II p. 1043a (édition de 1969): *"Dios me destruya / si no es tanta su afición, / que trae sobre el corazón / una zapatilla suya. / Y si el frenesí le toca, / y a ser en la calle acierta, / se mete tras una puerta /y se la zarpa en la boca."*

Et quand la frénésie l'atteint
et que cela lui arrive en pleine rue,
il se flanque derrière une porte
et il engloutit la savate dans sa bouche. »

En fait, il sera question le plus souvent de *furor*, *frenesi* ou *locura* plus ou moins indistinctement dans la *comedia* lopesque, tous ces termes revenant à désigner la folie sous son aspect furieux. Ainsi dans *La mal casada*, don Juan en proie au désespoir amoureux, et par frustration, est sujet à une crise de fureur et dès l'indication scénique de la scène 17 à l'acte II, Lope nous le présente comme un dément dangereux [17].

DON JUAN, *hors de lui, à demi nu, mais avec son épée;*
HERNANDO, *en le retenant - Les mêmes.*

Lorsqu'il se croit raillé par Lisardo, il n'hésite guère à dégainer [18]:

DON JUAN. - On se moque de moi ! Qu'est cela ?
Ne suis-je pas don Juan ? N 'est-ce pas mon épée
Celle-ci que j'ai ceinte ?
Eh bien ! je me vengerai moi-même.
(Il dégaine)

HERNANDO. - Fuyez, fuyez; il est fou.
FULGENCIO.- .Mon f ils, mon f ils !...
LISARDO. - Quelle étrange furie !
(Fulgencio, Lisardo et Millan prennent la fuite.)

IV. LES SYMPTOMES DE LA FOLIE

Quant aux symptômes de la folie, si précédemment nous avions déjà signalé la pâleur du visage (*atrofia*), la fièvre légère *(catalepsis)* comme effets de la fureur et de la frénésie, il y en a un fréquemment mentionné par Lope: l'idée fixe *(el tema)*. C'est l'obsession, la marotte du fou à laquelle il ne peut se soustraire, et source de railleries en même temps pour son entourage malveillant ou moqueur tout simplement.

Dans la *comedia Los milagros del desprecio*, par exemple, un domestique dit de son maître, don Pedro[19]:

« (...) Il convient

17 B.A.E., t. II, acte II, p. 303a: *Don Juan, fuera de sí, medio desnudo, pero con espada; Hernando, deteniéndole - Dichos."*

18 *Ibid.: "Don Juan. - " De mí se burlan ¿ Qué es esto? / ¿ No soy don Juan ? ¿No es mi espada / Esta que traigo ceñida ? / Pues yo tomaré venganza / (Desenvaina)*
Hernando. - Huid. huid; que está loco. Fulgencio. - Hijo! hijo ... Lisardo. - Furia extraña (Huyen fulgencio, Lisardo y Millán) ".

19 Aguilar, t. I, Acte I p. 1030a: (...) *Conviene / aunque se enoje Beltrán, / divertirle en su cuidado, / que es un tema en que ha dado. /y enloquecerle podrán / sus continuos pensamientos."*

même si Beltran se fâche,
de le distraire de son souci,
car c'est une idée fixe qui ne le quitte pas,
et il pourra devenir fou
à force de pensées perpétuelles de ce genre. »

Certes, ici, le *tema* est l'idée fixe passionnelle, et le cas analogique seulement avec la folie. Mais il est vrai que l'observation du valet vaut à la fois pour la véritable folie et la passion amoureuse: essayer de distraire le fou ou le passionné, le contrarier dans son obsession peut provoquer sa colère. D'où l'idée thérapeutique de se servir du tema lui-même comme nous le verrons plus loin. Dans *Los locos de Valencia*, où l'on a l'habitude de soigner les fous, la malheureuse Erifila qui vient d'être dépouillée de ses bijoux et abandonnée, à moitié nue, avec seulement "un petit pourpoint et un petit cotillon", a l'air d'une folle, et ne peut convaincre de sa bonne foi et de sa "normalité" un Pisano, "gardien de fous", ni Valerio et ses deux auxiliaires Tomas et Martin, eux-mêmes malades mais fous paisibles (*templados*)[20]:

« ERIFILA. - Il n'y a pas de pitié dans le monde ?
Ah, Monsieur, ah, gentilhomme !
Écoutez-moi, car j'ai été victime d'un vol
Et d'une affaire peu banale.
MARTIN. - Pardi, c'est de son esprit dont il doit s'agir,
Car on lui en a laissé bien peu.
ERIFILA.- Trois mille ducats valaient
Les bijoux qu 'on m 'a volé.
PISANO.- Voilà son idée fixe. »

Alors qu'elle dit la vérité, et ne peut qu'insister sur le vol, paradoxalement et ironiquement, ses affirmations sont prises pour *"tema"*. Mais auparavant nous avions appris que Tomas et Martin étaient des fous à cause de leur idée fixe, en particulier celle de Martin [21]:

« PISANO.- Et vous, Martin,
Etes-vous hidalgo ?
MARTIN.- Oui, si quelque misérable
Ne met pas en doute l'honnêteté de ma mère.
PISANO.- Celui-ci a la marotte de la noblesse;
Son idée fixe a pris cette voie. »

Il n' est donc pas trop surprenant que le fou qui se croit guéri prenne Erifila pour une folle en la circonstance (chacun ayant tendance à juger l'autre à l'aune de ses critères ou

20 B.A.E., t. I, I, 117c: *"Erifila. - ¿ No hay en el mundo piedad ? /Ah Señor, ah caballero /Mirad que aquí me han robado /Por un extraño suceso. Martin. - Por Dios, que si ha sido el seso / Que harto pocos han dejado. Erifila. - Tres mil ducados valían / Las joyas que me robaron. Pisano. - Este es el tema "*

21 *Ibid.*, I 117b : *Pisano. - ¿Y vos, Martin, / Sois hidalgo ? Martin. - Si algun ruin / No pone falta en mi madre. Pisano. - Este da en esta hidalguía; / Que es negocio de su tema"*

préjugés habituels, semble nous dire Lope de Vega...). Dans la même *comedia*, a l'acte III, scènes 7 et 8, nous aurons d'autres exemples de *tema* ou monomanie: celle de Belardo[22], le poète, ou de Mordacho, un grand musicien (dont le véritable nom est Lisardo), et de Calandrio, "portugais fameux" devenu fou à Coimbra à cause d'une passion malheureuse. Chacun de ces fous parle donc de son sujet de préoccupation, qui se trouve d'ailleurs justifié par son existence ou profession antérieures. Que Mordacho, par exemple, grand musicien autrefois, parle de musique: rien de très surprenant a priori. Mais qu'au cours des scènes 7 et 8, il ne parle que de musique: voilà le "tema"... Et de même pour Calandrio et Belardo. Le gentilhomme de passage à l'hôpital de Valence - qui n'est autre que le prince Reinero que croyait avoir tué Floriano - après avoir entendu le discours de ces fous conclut:

> « Ce sont des idées fixes bien étranges que les leurs »
> (III, 131 c)

Enfin il est question encore du *tema* de Fedra, nièce de l'administrateur de l'asile des fous, qui s'est amourachée de Floriano et veut être sa femme. Cette idée fixe est si forte et si constante qu'elle nuit à sa santé[23]:

> « Depuis que cette folie, Verino, l'a prise,
> Parce qu'elle ne peut plus voir Beltran,
> Elle n'a pas voulu manger, et les supplications ne suffisent
> pas ».

A tel point qu'un pseudo-mariage avec Beltran (alias Floriano) est manigancé pour la calmer et soigner, comme nous le précise Verino[24]:

> « La pauvre Fedra est folle
> De vous, frénétique et furieuse,
> Et elle mourra si vous ne vous mariez pas avec elle. »

Parmi les vraies obsessions, il y a celle que cite Alejandro, bien curieuse au demeurant, dans *El hombre por su palabra* [25]:

> « (...) si sa piété est si grande,
> qu'avec une jaquette bariolée
> il aille dans ta maison, comme vont
> les fous qui ont pour idée fixe
> leur mariage avec des reines. »

---

22 Belardo est un pseudonyme de Lope de Vega lui-même: notre auteur ne craint donc pas de se considérer éventuellement et ironiquement comme un poète déraisonnable...

23 *Op. cit.*, III, 128c: *"Desde que dio, Verino, en su locura, / Porque a Beltrán le quiten que no vea, / No ha querido comer, ni bastan ruegos."*

24 *Ibid.*, III, 129b: *"Está la pobre Fedra / Loca por vos, frenética y furiosa. / Y morirá si no os casáis con ella."*

25 Edition de la R.A.E., t. VI, II, 370a: *"(...) si su piedad es tanta, / con un sayo de colores / ande en tu casa, como andan / los locos que tienen tema / de que con reinas se casan."*

Par l'entêtement obsessionnel qu'il montre à solliciter la duchesse Celia, le prince Aristipo voit qualifier son amour de *"marotte, folie et fureur"*. Le "tema" est donc utilisé par Lope comme signe distinctif de folie, mais aussi de manière métaphorique, comme dans le dernier exemple cité, ou encore comme motif à variation dans une perspective comique (pseudo-"*tema*" d'Erifila pour les deux anciens étudiants fous ou Pisano). Enfin, Lope de Vega sait aussi que dans la folie il y a des états de rémission, des moments de lucidité. Ainsi dans la *comedia La boba para los otros y discreta para si*, le jeune premier Alejandro dit de Diana [26]:

> « Allons, Fabio: c'est pure folie
> que celle de Diane, et non de l'amour;
>
> Va donc la voir, et dis-lui, Fabio,
> Que, touché par cet affront,
> Je reviendrai de Florence;
> Car je ne tiens pas à avoir une femme
> Avec des moments de lucidité. »

Ailleurs, dans *Los locos de Valencia,* trois termes sont employés pour qualifier le fou dans ses périodes de calme: "*templados*", "*tratables*" et "*reducidos*". Il s'agit de la conversation qu'ont le Chevalier et Pisano sur les fous exhibés le jour de la fête des Saints Innocents à Valence (le 28 décembre)[27]:

> « Caballero. - Ceux-ci maintenant, mon ami, sont calmes ?
> Pisano. - Quelques-uns parmi eux sont des fous furieux
> Mais maintenant le temps aidant ils sont calmés.
>
> Celui-ci et celui-là sont apaisés;
> Bien que parfois ils n'aient pas toute leur tête. »

Certes, la folie, vraie ou fictive, est un motif qui se prête à de multiples variations: par exemple, un gentilhomme amoureux comme Feliciano dans *El loco por fuerza* qui a été interné abusivement et par traîtrise à l'asile des fous de Saragosse revendique légitimement toute sa raison. Mais lorsqu'il croit que Clarinda, la femme aimée, est frivole et infidèle, alors il décide volontairement de renoncer à la raison et d'entrer en crise, ce qui lui vaut d'être enfermé dans la cage (*jaula*) au même titre que n'importe quel dément en crise.

Avec cet exemple, la marge entre folie et raison semble bien étroite, pourrait nous dire Lope de Vega, message toujours actuel.

Christian ANDRES
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

---

26 B.A.E., t. II, acte II, 533a: *"Anda, Fabio: que es locura / La de Diana, y no amor; / (...) Entra a verla, y dila, Fabio, / Que, sentido deste agravio, / Daré la vuelta a Florencia;/ Que yo no quiero mujer / Con lúcidos intérvalos."*

27 *Op. cit.*, III, 131c: *"Caballero. - ¿ Estos agora, amigo, están templados ? Pisano. - Algunos dellos suelen ser furiosos / Que agora con el tiempo están tratables. / (...) / Este y aquel están ya reducidos; / Aunque les falta alguna vez el seso."*

LA COMEDIE DES MEPRISES DE SHAKESPEARE : LA FAMILLE EN QUESTION ET LA QUETE DU MOI

Si l'on s'interroge, d'emblée, sur le sujet de cette comédie, la toute première de Shakespeare, certes, il est clair qu'il s'agit des "retrouvailles d'une famille disloquée[1]" : le schéma directeur de l'intrigue (avec le thème des jumeaux) se trouve dans *Les Ménechmes* de Plaute[2] et l'on sait que l'*Amphitryon*, du même Plaute, fut aussi une source d'inspiration non négligeable pour la conduite de l'intrigue (notamment en ce qui concerne certains quiproquos résultant de l'absolue ressemblance des jumeaux). L'empreinte de la comédie latine est donc directement perceptible : les complications multiples et variées constituaient bien sûr l'intérêt principal de la comédie de Plaute et elles donnaient lieu, comme c'est le cas aussi dans la comédie de Shakespeare, à de nombreuses et surprenantes péripéties et autres invraisemblances, sources d'étonnement et de fous rires. Mais l'objet principal de la comédie qui nous occupe n'est sans doute pas simplement de susciter la surprise et le rire : la situation de départ, en effet, donne à notre dramaturge l'occasion d'examiner avec attention les relations sociales et familiales qui sont à la base de l'édifice dont la solidité peut garantir ou non la pérennité. C'est, en vérité, la cohésion de la communauté, aussi bien sociale que familiale, nous l'avons dit, qui est mise en question. Peut-être aussi, dans l'interrogation impliquée par les jeux de scène entre le même et l'autre, y a-t-il matière à réflexion. En définitive, il ne faut pas se méprendre sur l'importance des enjeux réels que propose cette comédie : l'on doit prendre en compte, assurément, autre chose que le divertissement, assimilé parfois, d'ailleurs, à une simple farce.

Une quête initiatique : à la recherche de l'unité primordiale perdue

Egéon ou la longue patience

Egéon, marchand de Syracuse, retenu prisonnier à Ephèse (et condamné à mort par le Duc Solinus pour avoir enfreint la loi qui interdit désormais "tout trafic entre les deux cités ennemies" et pour avoir "abordé la baie d'Ephèse"), relate les circonstances qui l'ont amené à braver les décrets édictés, et ce au péril même de sa vie : une vingtaine d'années plus tôt, retournant d'un voyage d'affaire qui devait les reconduire à Syracuse, Egéon et son épouse Emilia - qui venait de devenir "l'heureuse mère de deux beaux garçons" (I. 1. 50), des jumeaux prénommés tous deux Antipholus (auxquels Egéon adjoignit deux jumeaux[3] -

1 Voir Henri Fluchère, "Introduction" à l'oeuvre de Shakespeare dans l'édition de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1959), p. ccxiv.

2 William Hazlitt considérait que la comédie de Shakespeare était plutôt en retrait par rapport à celle de Plaute : "This comedy is taken very much from the Menaechmi of Plautus, and is not an improvement on it", in *Characters of Shakespear's Plays*, 1817.

3 Shakespeare fait ici une certaine surenchère par rapport à Plaute qui s'était contenté, lui, d'une seule paire de jumeaux : en doublant ainsi la mise, notre dramaturge quadruplait les possibilités

prénommés tous deux Dromion - nés le même jour que ses fils et qu'il avait achetés à leurs parents pour "les mettre au service" de ses propres enfants) - furent victimes d'un naufrage qui les sépara en dépit des liens (emblématiques à plus d'un titre) qui étaient censés les garder unis :

> « Ma femme, plus occupée de son dernier-né,
> L'*attacha* à un de ces petits mâts de rechange
> Que les marins réservent pour les tempêtes;
> Avec lui elle *lia* un des deux autres jumeaux,
> Tandis que moi je m'occupais pareillement du couple restant.
> Les enfants ainsi placés, ma femme et moi,
> Sans perdre des yeux ceux que nous devions surveiller,
> *Nous nous attachâmes* aux deux extrémités du mât (I. 1. 78-85). »

Egéon rapporte aussi, en des termes émouvants quoi que mesurés, comment la tempête qui les précipita sur un rocher fut à l'origine de la fatale séparation :

> « Violemment projeté contre cet écueil,
> Notre secourable esquif *se brisa* par le milieu,
> De telle sorte que, dans notre inique *divorce*,
> La fortune laissa à ma femme et à moi
> Et de quoi nous réjouir et de quoi nous lamenter.
> La moitié du mât qui la portait [...]
> Fut emportée par le vent avec plus de vitesse,
> Et tous trois furent recueillis à nos yeux
> Par des pêcheurs de Corinthe, pensâmes-nous.
> Enfin un autre navire nous prit à son bord [...]
> Qui dirigea sa course vers [Epidaure].
> Vous savez maintenant comment j'ai été *arraché* à mon bonheur
> (I. 1. 101-118). »

C'est parvenu à l'âge de dix-huit ans que son fils, Antipholus de Syracuse, manifeste la volonté de partir à la recherche de son frère disparu naguère : les sentiments fraternels, en effet, sont si forts que la quête semble s'imposer de façon irrésistible :

> « Mon plus jeune fils, l'aîné dans ma sollicitude,
> A l'âge de dix-huit ans, voulut s'enquérir
> De son frère et me pressa de permettre
> Que son serviteur, comme lui-même,
> Privé d'un frère dont il ne se rappelait plus que le nom,
> L'accompagnât dans cette recherche.
> Dans mon ardeur de revoir l'enfant que j'avais perdu,

---

de péripéties, de quiproquos et d'imbroglios, ce qui était, tout compte fait, un bon calcul si l'objectif premier était bien de divertir et de faire rire.

J'ai risqué la perte de celui que j'aimais (I. 1. 124-131). »

Sentiments paternels, sollicitude fraternelle, affection familiale profonde sont ici clairement exprimés, avec une note de *pathos* même : on éprouve en effet, comme le duc Solinus, une certaine compassion à l'égard du malheureux Egéon, accablé par le poids d'un destin cruel. L'évocation de ses misères accumulées, de son impuissance devant les forces impitoyables qui le brisent et l' "arrachent à son bonheur", de ses vaines tentatives en vue de recoller les morceaux d'une harmonie déchirée et d'une unité familiale violemment mise à mal - évocation absente dans la comédie de Plaute -, témoigne manifestement de l' intérêt réel que portait Shakespeare à la question. Il est significatif, ainsi, que le Duc d'Ephèse, qui, au début de la relation d'Egéon, était déterminé à exercer son autorité avec la plus grande rigueur et à appliquer ces décrets qui "bannissent toute pitié de nos regards menaçants", décide, ayant prêté attention aux explications du condamné et ayant été touché par tant d'infortune, de faire preuve d'une certaine compréhension et exprime une certaine forme de bienveillance :

« Malheureux Egéon, que le sort a prédestiné
A subir les plus terribles extrémités de l'infortune,
Crois-moi, si ce n'était pas une atteinte à nos lois,
A ma couronne, à mon serment, à cette dignité
Que les princes ne peuvent proscrire, quand ils le voudraient,
Ma conscience te servirait d'avocat (I. 1. 140-145). »

Bien sûr, le personnage d'Egéon, qui n'apparaît guère qu'au tout début et à la fin de la comédie, joue essentiellement le rôle de Prologue et d'Epilogue dans l'économie de la pièce, mais Shakespeare a su - et voulu, assurément - lui donner cette épaisseur nécessaire à une meilleure compréhension de l'importance de l'édifice familial, et ainsi mieux ancrer l'intrigue comique, vouée aux invraisemblances et aux rebondissements incroyables - et qui demeure, tout de même, un objectif majeur de sa création - dans un contexte plus réaliste et plus quotidien des relations familiales.

Emilia ou l'accomplissement de la quête

Le personnage d'Emilia n'est pas moins significatif : si elle n'apparaît, en effet, qu'au dernier acte (devenue abbesse à Ephèse), son rôle de mère - et de belle-mère -, sage et affectueuse conseillère, permet à la comédie de répondre à sa vocation de "pièce qui finit bien" puisqu'elle apporte les solutions à toutes les énigmes qui s'étaient posées au cours de la pièce, oeuvrant ainsi à la résolution des "erreurs" et méprises, à la reconnaissance des identités longtemps confondues et, finalement, à la reconstitution et à la réunification de la famille depuis tant de temps dispersée. Mais il n'est que juste de remarquer que l'intrusion d'une certaine forme de sentimentalité, de pathétique, voire de gravité et d'émotion, ne peut que modérer le rythme endiablé de la farce[4] et assombrir quelque peu l'esprit d'insouciance

4 On sait que Coleridge ne considérait *La Comédie des méprises* que comme une simple farce et ne lui accordait pas le statut de "comédie" : "The myriad-minded man, our, and all men's, Shakespeare, has in this piece presented us with a legitimate farce in exactest consonance with

caractéristique de la comédie. Quoi qu'il en soit, l'Abbesse Emilie remplit une fonction **spirituelle** - de même que le Duc incarne l'autorité **temporelle** - car c'est bien d'elle, en définitive, que dépend (moralement aussi bien que socialement) le rétablissement de l'ordre et de l'harmonie familiale[5]. Non seulement elle "donnera satisfaction" à la curiosité de tous :

> « Vous tous qui êtes rassemblés en ce lieu,
> Et qui, pour avoir eu part aux méprises de cette journée,
> Avez été lésés, veuillez nous accompagner
> Et nous vous donnerons satisfaction (V. 1. 396-399). »

mais encore elle parachève l'accomplissement de la quête entreprise par Egéon et Antipholus de Syracuse en permettant que soient récompensés les douloureux efforts et la longue patience de l'un et de l'autre et en donnant naissance une deuxième fois, symboliquement, à cette "famille disloquée" :

> « Pendant vingt-cinq ans j'ai été en travail
> De vous, mes fils; et ce n'est qu'à cette heure
> Qu'enfin je suis délivrée de mon lourd fardeau (V. 1. 401-402). »

Cette ré-union, à laquelle préside Emilia, est en même temps une **libération**, libération de la malédiction du destin, libération des liens qu'avait noués un passé cruel : longtemps accablé par l'angoisse et le malheur, Egéon, qui est maintenant - et la scène a aussi valeur emblématique - attaché et condamné à mourir, va devoir sa délivrance (à la fois physique et spirituelle) à l'intervention quasi miraculeuse d'Emilia qui proclame : "Qui que ce soit qui l'ait lié, je vais défaire ses liens, / Et, par sa délivrance, regagner un mari" (V. 1. 339-340).

Ainsi, paradoxalement, c'est dans l'image de liens qui se défont que s'exprime, pour finir, le rétablissement et le renforcement des liens familiaux longtemps distendus[6], comme si Shakespeare avait voulu contrebalancer l'image récurrente de la chaîne qui, dans la relation entre Adriana et Antipholus d'Ephèse (que nous examinons plus loin), symbolise, de manière conventionnelle, l'union conjugale.

---

the philosophical principles and character of farce, as distinguished from comedy and from entertainments", in *Shakespearean Criticism* (T. M. Raysor, édit., Everyman Library Edition, 1960).

5 Harold Brooks note à ce sujet : "By this point, disorder from the various disruptions of relationship has gone so far in the community, that only the appeal for justice addressed to the Abbess and to [the Duke], God's viceroys spiritual and temporal, are capable, the time now being ripe, of leading to a solution", *cf.* "Themes and Structure in *The Comedy of Errors*" in *Early Shakespeare* (Stratford-Upon-Avon Studies, 3, 1961).

6 Voir Richard Henze, "*The Comedy of Errors* : A Freely Binding Chain", *Shakespeare Quarterly*, XXII, 1 (Winter 1971), 35 : "The major themes of the play are the finding of one's self by losing one's self and the freeing of one's self by binding one's self." On pourrait ajouter le thème de la réintégration par la délivrance.

Du mariage et de ses obligations : quel statut pour le couple ?

Adriana et Antipholus d'Ephèse ou les turbulences de la vie conjugale

Si l'histoire d'Egéon et Emilia illustre bien les affres de la séparation et l'irrésistible aspiration à la réunification familiale, les péripéties de l'intrigue qui met en scène Antipholus d'Ephèse et sa femme, Adriana, montrent bien, au contraire, les turbulences et tribulations que peut connaître la vie de couple, pour peu, notamment, que l'épouse se comporte comme une sorte de virago querelleuse ou, tout au moins, qu'elle se révèle être une "mégère" - quelque peu contestataire - à apprivoiser. Ce que redoute, par-dessus tout, Adriana, c'est d'être délaissée par ce mari qu'elle soupçonne d'être volage, qui semble s'éloigner d'elle et à qui elle reproche, sinon une inconstance avérée, du moins un manque d'intérêt à son égard - qu'elle craint, en définitive, de voir aboutir à "un serment de divorce éternel" (II. 2. 131) :

> « Oui, oui, Antipholus, prends un air distant et fronce les sourcils :
> Les yeux doux, c'est pour quelque autre maîtresse!
> Je ne suis pas Adriana, je ne suis pas ta femme!
> Il fut un temps où, sans te faire prier, tu jurais
> Qu'aucune parole n'était harmonieuse à tes oreilles,
> Aucun objet plaisant à tes yeux, aucun contact doux à ta main,
> Aucune chair savoureuse à ton goût,
> Si je n'étais là pour te parler, te contempler, te toucher, te servir (II. 2. 103-111). »

Ses récriminations, si peu fondées qu'elles soient, témoignent cependant d'une souffrance réelle et d'une émouvante mise en question de la fidélité conjugale. Emilie saura, certes, démêler la part de la jalousie dans cette dénonciation amère - qui, dans *Othello* et, encore plus tard, dans *Le Conte d'hiver*, donnera lieu à des morceaux de bravoure et à des moments d'une intensité dramatique, pour l'heure quasiment absents de *La Comédie des méprises*. Adriana supplie : "Ah! ne t'arrache pas de moi!" (II. 2. 117), croyant sincèrement à la perfidie d'Antipholus, mais Emilie saura, dans sa sagesse, lui faire comprendre que seul un manque de confiance injustifié de sa part - expression d'un tempérament par trop revêche et d'un caractère acariâtre - auront pu, en réalité, susciter l'accès de fureur auquel Antipholus finit par être en proie, risquant, en fin de compte, de mettre en péril l'équilibre même de leur couple :

> « Et voilà bien comment cet homme est devenu fou.
> Les venimeuses clameurs d'une femme jalouse
> Empoisonnent plus sûrement que la dent du chien.
> Ses nuits, apparemment, ont été troublées par vos criailleries,
> Et maintenant sa tête est en délire! (V. 1. 68-72). »

Il est vrai, cependant, que les récriminations d'Adriana - de même que, plus tard, dans *La Mégère apprivoisée*, le comportement de Kate - souvent s'appuient sur une vision

du mariage - et des rapports des époux à l'intérieur du couple - qui peut paraître, pour le moins, "moderne", voire "contestataire". Dans le dialogue qui l'oppose à sa soeur Luciana, par exemple, - et où s'expriment deux conceptions on ne peut plus divergentes du rôle de la femme mariée - elle ne manque pas, sinon de revendiquer pour les personnes de son sexe cette égalité de droits absolue que l'homme leur refuse, du moins d'exprimer, dans un mouvement d'indignation et de révolte, sa rancoeur et son amertume devant les injustices qui prévalent dans les relations conjugales :

> « Pourquoi devraient-ils avoir plus de liberté que nous ? (II. 1. 10).
> Ah! que tu serais cruellement blessé
> Si seulement tu entendais dire que je m'abandonnais au dévergondage!
> Que ce corps, qui t'est consacré,
> Avait été souillé par une luxure sans loi! (II. 2. 123-127). »

Elle fait alors carrément le procès de son mari, établissant en quelque sorte, au cours d'un inventaire dressé sans complaisance, l'acte d'accusation qui va faire peser l'entière responsabilité de la détérioration de l'harmonie conjugale sur l'époux présumé coupable :

> « Il faut que Monsieur favorise ses mignonnes de sa compagnie,
> Tandis que moi, à la maison, il me laisse affamée du moindre regard aimable.
> Les années casanières ont-elles drainé de mes pauvres joues
> Les charmes de la beauté ? C'est lui, alors, qui l'a flétrie.
> Ma conversation est-elle terne ? mon esprit stérile ?
> Si l'entrain, si la vivacité ont déserté ma parole,
> C'est que le manque de gentillesse l'émousse plus que ne le ferait le dur marbre.
> Les autres, sont-ce leurs brillants atours qui accrochent ses assiduités ?
> Ce n'est pas ma faute : il est le maître de ma condition.
> Quelles ruines peut-on trouver en moi
> Qui n'aient été ruinées par lui ? c'est donc lui
> Qui est cause que je suis dégradée (II. 1. 86-97). »

Quel plaidoyer d'un procureur, féru de démonstration méthodique, serait plus impitoyable ? L'ennui, cependant, est que la dite démonstration, faute de preuves patentes - nous aurons vite fait de l'apprendre - tourne à vide. On a l'impression que Shakespeare, séduit par les potentialités d'un caractère emporté par son courroux, - et en dépit d'un canevas dramatique qui ne s'y prêtait pas - n'a pu résister à la tentation de dessiner, ou du moins d'esquisser à grands traits, les contours d'un personnage qu'il ne manquerait pas, ultérieurement, de développer à loisir.

Luciana et Antipholus de Syracuse ou la tentation du lyrisme

A l'opposé, la soeur d'Adriana, Luciana, défend la conception traditionnelle du mariage et du couple, plaidant pour le respect de l'autorité du mari, pour une obéissance totale dont on ne peut s'empêcher de penser qu'elle évoque l'enseignement de Saint Paul, dans la Lettre aux Ephésiens, précisément[7]; il y est dit, notamment : "Les femmes doivent se soumettre en tout à leurs maris" (5. 24), et aussi : "Que chacun aime sa femme comme soi-même, et que la femme révère son mari" (5. 33). Or ce n'est pas un autre langage que tient Luciana, s'efforçant de ramener Adriana à plus de docilité et d'humilité :

> « [Les hommes] sont les seigneurs et maîtres de leurs femmes
> Que ta volonté se plie donc à leur bon plaisir (II. 1. 24-25). »

Ces injonctions, bien entendu, ne manquent pas de provoquer l'irritation et l'indignation d'Adriana qui, très justement, observe :

> « Ainsi donc, toi, tu n'as pas de cruel compagnon qui t'afflige
> Et tu prétends me soulager en me recommandant une patience résignée;
> Mais si tu vis assez pour te voir frustrée de ces mêmes droits,
> Cette niaise patience, tu la laisseras dormir en toi (II. 1. 38-41). »

Paradoxalement, le débat entre les deux soeurs - qui évoque un débat de Moralité médiévale, comme, par exemple, on pourrait en imaginer entre Patience et Indignation, ou encore Obéissance et Révolte - laisse la défense et illustration de la thèse "moderniste" au personnage acariâtre, le moins séduisant et, en tout cas, le plus traditionnel, alors que la thèse "conventionnelle", au contraire, est défendue par ce personnage romanesque - comme le seront ceux de la comédie shakespearienne dans les années qui vont suivre, même si c'est encore à un degré moindre - qu'est Luciana.

Il est clair, en effet, que si Adriana rappelle tout à fait le type de virago que l'on trouve dans la comédie classique latine, on a affaire, en revanche, avec Luciana, à la première apparition, dans la comédie shakespearienne, d'un personnage féminin plein de douceur et de tact, capable d'inspirer chez un homme tendresse et émotion, et qui "introduit dans la pièce un ordre de sentiments absolument incompatible avec l'atmosphère[8]" convenue de la comédie classique. C'est ainsi que, lorsque Luciana, soucieuse de préserver la paix des ménages, prodigue ses conseils à celui qu'elle prend pour l'époux de sa soeur, elle le presse d'adopter un comportement bienveillant et conciliateur :

---

7 Sur le choix d'Ephèse par Shakespeare et le rapprochement que l'on peut faire, précisément, avec la Lettre aux Ephésiens de Saint Paul, on peut consulter Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, I, 1957.

8 Voir H. B. Charlton, *Shakespearian Comedy* (London : Methuen, 1938). Rééd. Methuen UP, 1966, p. 70.

« Ainsi donc, mon gentil frère, rentrez :
Allez consoler ma soeur, la réconforter et l'appeler votre femme
(III. 2. 25-26). »

Elle va même jusqu'à lui suggérer de recourir à une bénigne forme d'hypocrisie vis-à-vis d'Adriana, du moment que toute "peine d'amour" et toute souffrance morale pourraient ainsi être épargnées à cette dernière :

« Ou, si vous aimez ailleurs, que ce soit à la dérobée,
Emmitonnez votre amour coupable, de quelque dissimulation;
Que ma soeur ne puisse le lire dans votre regard;
Que votre langue ne soit pas le porte-parole de votre honte.
Ayez l'air aimable, parlez avec courtoisie, parez votre déloyauté.
Déguisez votre vice en messager de la vertu (...) (III. 2. 7-12).
C'est pieusement badiner que d'être un peu menteur,
Lorsque la douce haleine de la flatterie triomphe de la discorde
(III. 2. 27-28). »

Antipholus de Syracuse - qui, dans cette scène, vient d'être pris pour son propre frère - est tellement touché par une telle délicatesse de sentiments et par la grâce de son émouvante interlocutrice qu'il lui témoigne aussitôt son admiration et son amour en des termes d'où ne sont absents ni le lyrisme ni la sincérité qui seront, plus tard, la marque caractéristique de la comédie shakespearienne :

« Ah! douce ondine, ne m'amène point, par ton chant,
A me noyer dans le flot des larmes de ta soeur.
Chante, sirène, pour toi-même et je resterai en extase.
Etale sur les flots d'argent tes cheveux d'or;
Je les prendrai pour couche et m'y étendrai.
Dans cette merveilleuse conjoncture, je penserai
Que la mort est un privilège pour qui possède pareil moyen de
mourir :
Que l'Amour, qui est flamme, s'éteigne si elle sombre! (III. 2.
45-52). »

Voilà une forme d'expression des relations entre homme et femme qui contraste violemment avec celle qui concerne les rapports entre Adriana et Antipholus d'Ephèse : échanges de propos courtois et sincérité des sentiments dans un cas, rapports conflictuels de force et de violence dans l'autre cas; esprit satirique d'une part, tonalité lyrique de l'autre. Il est vrai que, comme le soulignait Adriana, "On peut bien se montrer toute douceur quand on n'a pas lieu d'être autrement." (II. 1. 33)...

Le moi et son double : Antipholus de Syracuse et Antipholus d'Ephèse

Plus que l'aspiration fondamentale d'une famille à se reconstituer, ou encore que l'impérieuse nécessité qu'éprouvent les couples à se former ou à préserver leur cohésion, c'est sans doute la question de l'identité première de l'individu qui constitue le thème majeur de *La Comédie des méprises*. L'enjeu primordial, en effet, n'est probablement pas autre que celui qui consiste pour l'homme à trouver sa propre définition, non pas de manière relative (quel Antipholus ? quel Dromion ?), mais bien de manière absolue (qui est Antipholus ? qui est Dromion ?). Cela revient à dire que l'essentiel n'est pas de comparer ni d'opposer l'Antipholus de Syracuse et l'Antipholus d'Ephèse, mais de découvrir, par delà leurs nécessaires différences, leur commune appartenance : non pas, donc, l'homme dans sa diversité, mais dans son unité essentielle.

Et de fait, les deux Antipholus sont complémentaires. Ils sont comme les deux aspects d'une même personnalité. Ce que Shakespeare parvient à nous montrer dans ces deux jumeaux qui vont se retrouver, c'est la diversité des possibles que réserve l'existence : il est clair qu'Antipholus, élevé à Syracuse, par son père, aurait fort bien pu, sous d'autres cieux, dans un autre contexte historique et culturel, à Ephèse, par exemple, devenir cet autre Antipholus que nous découvrons, qui fut élevé par sa mère. L'un a l'esprit aventureux et, voyageur téméraire, s'efforcera de mener une quête qui le conduira finalement à découvrir... ce qu'il aurait pu lui-même devenir en d'autres circonstances; l'autre, qui mène une existence sans doute plus prosaïque, a à faire face aux problèmes quelquefois embarrassants du quotidien. L'un, venant de Syracuse, totalement étranger à toute intégration sociale, se sent comme séparé de ses "frères humains"; il confesse :

> « Je suis dans le monde comme une goutte d'eau
> Qui en chercherait une autre au sein de l'océan
> Et qui, s'y laissant choir en quête de sa semblable,
> Inaperçue, inquisitive, s'y confondrait.
> Ainsi de moi-même : pour retrouver une mère et un frère,
> Plus malheureux encore, je me perds à leur recherche (I. 2. 35-40). »

Il lui faudra, d'ailleurs, pour échapper à un isolement qui semble être son mode de vie même, tout d'abord accepter, dans ce qui peut paraître une intégration initiatique, de répondre à une invitation à dîner alors même qu'il s'apprêtait à repartir (I. 2. 43-70); puis il recevra - tout aussi emblématiquement - une chaîne destinée à Antipholus d'Ephèse, chaîne qui le liera à cet ordre social qu'il vient de découvrir (III. 2. 154-173); enfin, alors qu'il est sur le point de s'enfuir, il est accueilli dans cette abbaye qui symbolise, encore un peu plus, son acceptation par cette société où il se sentait si totalement étranger ("Etrangers comme nous le sommes ici...", I. 2. 60). Mais c'est surtout sa rencontre avec Luciana qui va sceller son destin : c'est délibérément, en effet, qu'il choisit de lier son sort à celui de la douce jeune fille, renonçant librement à une forme de liberté à laquelle, au contraire, l'Antipholus d'Ephèse aspire :

« C'est vous que je veux aimer, c'est avec vous que je veux passer ma vie.
Vous n'avez point encore de mari et je n'ai point de femme :
Accordez-moi votre main (III. 2. 67-69). »

L'autre Antipholus, en revanche, épris de liberté, apparaît comme destiné à subir les obligations sociales et conjugales qu'impose la vie à Ephèse : même lorsqu'il tente de s'en libérer, souhaitant par exemple pouvoir dîner avec une courtisane de ses amies, il est écrasé par les pesanteurs d'un système qui, symboliquement, finit par le livrer, ligoté, au geôlier :

« ADR. : Oh, liez-le, liez-le! Ne le laissez pas approcher de moi!
PIN : Du renfort! Le démon qui le tient est puissant.
"Entrent trois ou quatre hommes, qui s'efforcent de le ligoter; il se débat".
LUC. : Ah, mon Dieu! le pauvre, comme il a l'air pâle et blême!
ANT. EPH : Eh, vous voulez donc m'assassiner ? Geôlier,
Je suis ton prisonnier; vas-tu tolérer
Qu'ils m'enlèvent de force ? [*Il est ligoté.* (IV. 4. 101-106). »

On a le sentiment que, dans le cas d'Antipholus d'Ephèse, c'est une sorte de mouvement centrifuge contrarié - d'où les tensions qui semblent le conduire à cette forme extrême d'enfermement qu'est la folie - qui caractérise sa démarche, alors qu'Antipholus de Syracuse, porté par un mouvement centripète continu, accomplira plus librement son destin.

Plutôt qu'un paradoxe, ce que révèle ce double parcours, c'est la totalité d'une expérience qui, en règle générale, est nécessairement limitée à l'un ou l'autre itinéraire. Les deux Antipholus, en réalité, ne sont qu'un : quand le jumeau de Syracuse et celui d'Ephèse finissent par se rencontrer, lorsqu'ils se découvrent mutuellement, chacun résume, emblématiquement une fois de plus, ce que fut son destin :

« ANGELO : Voilà, monsieur, la chaîne que vous reçûtes de moi.
ANT. SYR. : Je crois que oui, monsieur, je ne le nie pas.
ANT. EPH. : Et vous, monsieur, m'avez fait arrêter à cause de cette chaîne? »

Mais c'est, en réalité, un même Antipholus, à la recherche de lui-même, que met en scène cette "comédie des méprises" : que la comédie classique latine ait fourni le canevas de cette pièce - en même temps que l'occasion de permettre de nombreux quiproquos et rebondissements spectaculaires - n'a pas empêché Shakespeare de créer, à sa manière, l'illusion d'une personnalité schizoïde et de théâtraliser la complexité fondamentale du moi à travers la diversité de ses virtualités. La quête d'Antipholus de Syracuse est donc bien celle de son identité première : lorsqu'il retrouve Antipholus d'Ephèse, la confusion devient telle que le Duc s'exclame :

« L'un de ces hommes est le génie de l'autre.
(...) Lequel est l'homme naturel,
Lequel l'esprit ? Qui pourrait le déterminer ? (V. 1. 332-334). »

Et d'ailleurs, l'indication scénique qui marque leur départ souligne cette confusion probablement délibérée : "*Antipholus de Syracuse et Antipholus d'Ephèse passent la grille bras dessus, bras dessous.*" (V. 1. 417). Cependant, l'unité de la famille une fois reconstituée et la quête de l'individu accomplie, il n'est pas certain que la comédie des méprises soit pour autant terminée : le moi aura sans doute, en effet, reconnu son identité propre, mais continuera d'avancer, conscient de l'irréductible existence de ses possibles. La difficulté pour tout être est, en effet, de savoir reconnaître qu'il est lui-même tout admettant qu'il aurait pu être autre et donc, finalement, de réconcilier ses contradictions internes.

Conclusion

Quête du moi, quête de l'unité familiale primordiale, quête d'une certaine forme de cohésion sociale, on voit que, par les sujets et les thèmes qu'elle évoque, *La Comédie des méprises* est bien davantage que la farce bouffonne qu'on a voulu quelquefois se contenter d'y voir. Sans doute Shakespeare ne maîtrise-t-il pas encore son art dans cette pièce de jeunesse et demeure-t-il un peu trop fidèle à son modèle latin, Plaute. Il est vrai que l'on fait reproche aussi à sa première tragédie, *Titus Andronicus*, de trop s'inspirer de l'esprit des tragédies de son autre modèle latin, Sénèque. Mais, dans l'une et l'autre pièces, on sent qu'il s'affranchit déjà de ses influences. Dans son *Titus*, par exemple, - et quelle que soit, pour l'heure, sa fidélité à l'esprit sénéquien, Shakespeare va au-delà des simples déploiements de scènes d'horreur et prend déjà conscience de la nécessité de marquer "la dissociation absolue entre les exigences du sacré et les aspirations authentiques à un spirituel non-sacrificiel[9]". Et de même, dans *La Comédie des méprises*, il va au-delà du simple divertissement spectaculaire, fondé sur méprises et quiproquos, et pose les premières interrogations fondamentales - si fruste et rudimentaire que soit encore le questionnement - sur l'identité du moi, la complexité des relations familiales et la nécessité de la cohésion sociale. Surtout, l'esquisse d'une idylle entre deux jeunes gens tendres et séduisants, ébauche de ce que sera l'intrigue romanesque des futures comédies, donne déjà le ton de la pure comédie shakespearienne.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

9 Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : ARIAS, 1995), p. 592.

ROMEO ET JULIETTE : LE DUEL COMME IMAGE EMBLEMATIQUE DE LA DESINTEGRATION DE LA FAMILLE.

Dans cette tragédie de l'amour, Shakespeare met en scène l'affrontement de deux familles, les Capulet et les Montague. Au coeur de cette querelle, l'amour réunit les enfants respectifs de ces deux maisons rivales. La haine et l'amour sont donc les deux éléments constitutifs des différents épisodes du drame. Ils trouvent leur meilleure expression dans les duels que le dramaturge chorégraphie avec soin. Ces duels illustrent toute la haine, et tout l'amour aussi, qui définissent les relations entre ces deux familles. Ces relations oxymoroniques sont illustrées par les paroles de Roméo après la querelle initiale : "Amour braillard! Et amoureuse haine![1] ", avant son duel contre Tybalt : "je t'aime à un degré que tu ne peux imaginer... [2]" ou encore avant le combat final qui l'oppose à Paris : "je t'aime bien mieux que moi-même.[3]" Ces différents duels structurent la pièce et orientent le drame. Moteurs dramatiques, ils déterminent le rythme de cette querelle familiale. Ils donnent également sa tonalité à la pièce dont ils représentent les temps forts. Dagues et rapières deviennent les instruments constitutifs du drame. Elles se chargent de sens et réalisent l'unité organique de la pièce autour de cette querelle entre familles.

Le prologue annonce la destruction de l'amour de ces deux amants nés "sous la mauvaise étoile[4]" par la haine réciproque que se vouent leurs parents. La cause de ces "rages familiales / Que rien sinon la mort des deux enfants n'apaisera[5]" n'est pas précisée. Le spectateur sait que l'affrontement de ces deux familles aura une issue fatale pour leurs enfants, mais il ignore le motif de cette querelle entre familles. Les causes du duel importent peu et les conséquences en sont connues. C'est donc le duel lui-même ainsi que son expression et ses manifestations dramatiques qui vont être au coeur de l'action du drame. Tout comme le prologue annonce l'action, sa structure reflète celle de la pièce. Le schéma rimique des trois quatrains de ce sonnet shakespearien (ababcdcdefef) traduit l'alternance des épisodes qui mettent en scène d'une part la haine des deux familles, d'autre part l'amour des deux enfants. Cet amour est encadré par la hargne et l'obstination familiale qui le détruiront. Les trois quatrains semblent établir une sorte de trinité familiale père-mère-enfant qui se disloquera au fil des trois épisodes de duel qui structurent la pièce et encadrent l'histoire d'amour. En effet, l'union parents-enfant (matérialisée par l'occurrence de ces mots et de leur concept "famille") se réalise et s'exprime dans le nom de famille qu'ils portent, Capulet ou Montague. Les enfants sont absorbés par cette entité familiale qui, en détruisant leur propre identité, tuera leur amour. Ainsi, ce triangle familial, qui aurait dû donner naissance et présider à l'épanouissement de l'amour qu'il représente, est en fait remplacé par celui composé par les duels. Le duel, par une sorte de translation destructrice transforme l'amour en mort. Ses manifestations successives, au coeur de l'histoire d'amour, donnent sa trajectoire tragique à la pièce. C'est ce que le dernier vers du troisième quatrain propose de

1 "O brawling love, O loving hate" (I. i. 174) , *Romeo and Juliet* , The Arden Shakesperare.
2 "I... / ...love thee better than thou canst devise..." (III. i. 67-8).
3 "...I love thee better than myself" (V. iii. 64).
4 Selon la traduction de Pierre-Jean Jouve et Georges Pitoëff.
5 "their parents' rage, / Which, but their children's end, nought could remove", Prologue, 10/11.

présenter au spectateur. La valeur épigrammatique[6] du distique qui clôt le sonnet annonce le monument que les familles, finalement réconciliées par la mort de leurs enfants, veulent ériger à la mémoire de l'amour de Juliette et Roméo.

La querelle qui oppose les familles Capulet et Montague est tout d'abord présentée sous un angle comique dans la scène qui ouvre la pièce. Tout motif fondé semble bien perdu de vue et seule l'appartenance à l'une ou l'autre des maisons rivales est prétexte de querelle. Samson et Grégoire, serviteurs de Capulet, Abraham et Balthasar, serviteurs de Montague, offrent au spectateur une parodie de duel. Leur approche du combat ponctuée de jeux de mots à connotation sexuelle (I. i. 14-32) ainsi que leur rang social les privent de toute crédibilité une fois l'épée en main. Le ton change avec l'entrée de Tybalt qui se bat contre Benvolio. Toutefois ses coups n'endommagent même pas l'air qu'il pourfend de son épée, comme le rapporte Benvolio à Montague après le combat (I. i. 107-10). La parodie reprend ses droits et confère un caractère comique à l'affrontement avec les interventions des chefs de famille, Capulet et Montague, visiblement trop vieux pour pouvoir se mêler au combat:

> « CAPULET : Quel vacarme! Donnez-moi ma longue épée, ho!
> DAME CAPULET : Une béquille, oui! Vous, demander une épée?
> CAPULET : Mon épée, je dis! Le vieux Montague arrive, il brandit sa lame, il me met au défi!
> Entrent le vieux Montague et Dame Montague.
> MONTAGUE : Toi, infâme Capulet! Ne me retenez pas, laissez-moi aller[7] (I. i. 73-77). »

Cette querelle touche donc toute la famille, parents et cousins, et elle est épousée également par les serviteurs des familles respectives. Malgré l'impétuosité et la férocité de Tybalt, le duel ouvre la pièce sur une note allègre de comédie. Bien que l'action se déroule à Vérone, et à Mantoue, le spectateur élisabéthain n'est pas dépaysé. Shakespeare évoque le rôle du duel dans la vie quotidienne de ses contemporains et la fascination qu'il exerce à l'époque. Les monarques, Tudor ou, plus tard, Stuart en l'occurrence, redoutaient ces affrontements qui gangrenaient la vie de cour et pouvaient avoir des conséquences d'autant plus catastrophiques pour la nation que le recours au duel se propageait dans les classes inférieures de la société. Ainsi, les serviteurs imitent leurs maîtres, comme l'illusre la scène qui ouvre la pièce. Afin de limiter ce type d'affrontements, les monarques interviennent. Ils incitent la noblesse à abandonner cette pratique du duel littéralement avilie du fait de l'intérêt qu'il suscite désormais auprès des classes inférieures elles-mêmes. En 1613, Jacques I fera paraître un édit qui censure le duel : *A Publication of his Majesties Edict, and Severe Censure against Private Combats and Combattants.* Le prince Escalus dans *Roméo et Juliette* interdit également les duels qui opposent les deux familles : "Si désormais vous

---

6 Il est fait allusion, ici, à la forme du distique qui peut rappeler les courtes inscriptions en vers tracées sur certains monuments anciens. La valeur épigrammatique ne reflète pas l'intention satirique de certaines épigrammes, mais se rapporte plutôt à l'épigraphe placée sur un édifice. Cette inscription deviendrait épitaphe sur le monument de Roméo et Juliette.

7 "*Cap.* What noise is this? Give me my long sword, ho! / *Lady Cap.* A crutch, a crutch! Why call you for a sword? *Enter Old Montague and Lady Montague. Cap.* My sword I say! Old Montague is come, / and flourishes his blade in spite of me. / *Mont.* Thou villain Capulet! Hold me not! Let me go!"

troublez l'ordre de la ville / Vos vies paieront pour ce manquement à la paix[8]" (I. i. 94-5). Ces premiers combats dont l'issue n'est pas encore tragique permettent à Shakespeare de se livrer à la satire de ce recours excessif au duel dans sa propre société. On retrouve ce traitement satirique à l'égard du duel et de sa pratique dans de nombreuses comédies telles que *Peines d'Amour Perdues* avec le personnage d'Armado notamment, ou encore dans *Les Joyeuses Epouses de Windsor* et *Le Soir des Rois*. Toutefois, c'est dans une autre tragédie, *Hamlet*, que la dramatisation du duel rappelle le plus celle qui caractérise déjà *Roméo et Juliette*. Dans ces deux tragédies, le réalisme du duel accentue les effets cathartiques du drame.

Roméo, absent de ce premier duel, est présenté par ses parents et Benvolio immédiatement après l'altercation. Ils dressent le portrait d'un personnage mélancolique qui est l'antithèse même du duelliste. Comme Troïlus dans *Troïlus et Cressida*, il est trop préoccupé par ses amours pour s'intéresser à ce qui se passe autour de lui. Il rappelle le héros de la littérature courtoise médiévale où l'amour est plus fort que l'exil et où les amants sont unis dans la vie et dans la mort. Quant à Juliette, elle est présentée dans la scène suivante comme objet d'échange entre Paris et son père. La question de Dame Capulet à sa fille "Comment vous sentez-vous disposée à l'égard du mariage? [9]" (I. iii. 65) est plus un commandement déguisé qu'une opinion demandée à une fille qu'on consulte. Le dialogue mère-fille qui suit est à sens unique: le choix du mari est déjà fait et l'avis de Juliette n'a que peu d'importance. Les trois premières scènes présentent le trio formé par Roméo, Paris et Juliette qui va se retrouver à la fin de la pièce autour du duel et dans la mort. Cet autre triangle souligne également la valeur emblématique du duel comme image dramatique de la désintégration de la famille. En effet, pour créer un couple puis une famille, il y a un mari de trop. Aux yeux de Dieu, Roméo devient l'époux légitime grâce aux bons offices de Frère Laurent, alors que, pour la famille de Juliette, l'époux désigné est Paris. L'élimination de l'un d'entre eux est donc inévitable. Le duel écartera Paris et le destin détruira l'amour terrestre de Roméo et Juliette en se servant du même personnage qui avait scellé cet amour, le Frère Laurent en l'occurrence. Celui qui avait uni les amants pour la vie, les réunit également dans la mort.

Toutefois, avant d'aboutir à cette désintégration totale de la famille et à son anéantissement définitif, des étapes d'éliminations intermédiaires sont nécessaires. Elles sont l'oeuvre du duel qui place Roméo au coeur des querelles de familles. En effet, après une perte d'identité qui faisait dire au personnage "Hé, je me suis perdu moi-même, je ne suis plus là; / Ce n'est pas Roméo, ailleurs est Roméo[10]" (I. i. 195-6), la mort de son ami Mercutio tué en duel par Tybalt le fait "revenir à lui". Juliette l'avait en quelque sorte dissocié de son nom et de son passé familial: "O Roméo, Roméo! Pourquoi es-tu Roméo? / Renie ton père, refuse ton nom[11]" (II. ii. 32-3). Elle illustre la désagrégation familiale dans son discours où signifiant et signifié s'unissent pour faire du nom de famille un symbole d'ennemi:

> « C'est seulement ton nom qui est mon ennemi.
> Tu es toi-même, tu n'es pas un Montague.
> Qu'est-ce un Montague? Ce n'est ni pied ni main,
> Ni bras ni visage, ni aucune partie
> Du corps d'un homme. Oh! sois un autre nom!

8 "If ever you disturb our streets again / Your lives shall pay the forfeit of the peace".
9 "How stands your dispositions to be married?"
10 "Tut, I have lost myself, I am not here. / This is not Romeo, he's some other where."
11 "O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo? / Deny thy father and refuse thy name."

Qu'y a-t-il en un nom? Ce que nous nommons rose
Sous un tout autre nom sentirait aussi bon;
Et ainsi Roméo, s'il ne s'appelait pas
Roméo, garderait cette chère perfection
Qu'il possède sans titre. Oh! retire ton nom,
Et pour ton nom qui n'est aucune partie de toi
Prends-moi tout entière! [12] (II. ii. 39-49). »

Le signifié dénotatif de "Montague" est "famille"; mais dans ce contexte de querelle familiale le sens connoté "ennemi" devient plus fort. Subissant cette situation de conflit de familles, Juliette applique la logique du démembrement, de la déconstruction et de la désintégration familiale à son propre amour. Elle "déconstruit" Roméo, sectionne ses liens familiaux et le façonne pour qu'il corresponde à l'image du parfait amant. Au lieu d'intégrer et de régler la querelle familiale au sein de son amour, elle l'élude. Toutefois, celle-ci reparaît brutalement sous le signe du duel à l'acte suivant.

Le duel transforme Roméo, le courtisan poète quelque peu efféminé, en un vengeur déterminé qui retrouve toute sa fougue et sa masculinité. Il construit un autre triangle, exclusivement masculin cette fois, qui fait basculer la pièce dans la tragédie. La querelle devient sanglante et meurtrière: Tybalt tue Mercutio et Roméo tue Tybalt. Dès le début de la pièce, Tybalt est présenté comme un personnage querelleur et dont la haine qu'il éprouve à l'égard des Montague lui fait rapidement tirer l'épée du fourreau. Toujours prêt à envenimer la querelle, il se bat contre Benvolio au début du premier acte, aggravant ainsi le combat commencé par les serviteurs des deux maisons rivales. A la fin de cet acte, il veut aussi jouer les trouble-fête lors du bal donné par Capulet car il ne peut souffrir la présence de Roméo. Comme l'indique la lettre qu'il envoie à ce dernier, il veut vider sa querelle en l'affrontant en combat singulier au cours d'un duel privé. Mercutio doute de l'issue favorable, pour Roméo, d'un duel qui l'opposerait à Tybalt : "Est-ce un homme à affronter Tybalt?[13]" (II. iv. 16-7). Il décrit celui-ci comme étant une fine lame, un duelliste expérimenté :

« Il se bat comme vous chantez un air d'après les notes. Il garde la mesure, les intervalles, la proportion. Il vous donne une demi-pause et puis, un, deux, le troisième est dans votre poitrine. Un vrai massacreur de boutons de soie. Un duelliste, mon cher, un duelliste! Un gentilhomme de la plus fine fleur de duel dans toutes les causes de premier ou de second ordre. Ah! l'immortel *passado*! Le *punto reverso*! Le haï! [14] (II. iv. 20-6). »

---

12 "Tis but thy name that is my enemy: / Thou art thyself, though not a Montague. / What's Montague? It is nor hand nor foot / Nor arm nor face nor any other part / Belonging to a man. O be some other name. / What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection which he owes / Without that title. Romeo, doff thy name, / And for thy name, which is no part of thee, / Take all myself."

13 "And is he a man to encounter Tybalt?"

14 "He fights as you sing priksong, keeps time, distance and proportion. He rests his minim rest, one, two, and the third in your bosom : the very butcher of a silk button - a duellist, a duellist, a gentleman of the very first house, of the first and second cause. Ah, the immortal passado, the punto reverso, the hay!"

A travers cette description, Shakespeare se moque des écoles d'escrime (l'école espagnole en l'occurrence qui semble bien correspondre à la technique de Tybalt), du *duello* et de l'utilisation qu'en font ses contemporains. On retrouve cette même moquerie dans les paroles de l'Hôte de la Jarretière dans *Les Joyeuses Epouses de Windsor*, lorsqu'il dit au docteur Caïus qu'il est venu pour le voir combattre:

> « Nous venons pour te voir combattre, te voir tirer ta botte, te voir te tenir en garde, te voir de-ci, te voir de-là, te voir pousser ta pointe, ton estocade, ta riposte, ta parade, ta tierce[15] (II. iii. 22-4). »

Mais, dans *Roméo et Juliette*, le duel a bien lieu et a des conséquences tragiques pour les deux familles. Les combats qui opposent Tybalt à Mercutio puis à Roméo font basculer la querelle entre familles dans la tragédie. Ces duels précipitent l'action dans un tourbillon, sorte de vortex structural chargé des querelles passées et projetant le drame vers son chaos final, véritable hécatombe et charnier de l'amour.

Le dernier duel, sommet de l'ironie dramatique, oppose les "deux maris" qui croient Juliette morte. Ce dernier triangle est uni dans la mort par les instruments du duel, la rapière et la dague qui trouve un fourreau mettant fin à la querelle:

> « Juliette : Toi, poignard chéri!
> C'est ici ton fourreau
> Repose, laisse-moi mourir[16] ».

A travers ses différentes manifestations, le duel structure la pièce en construisant des triangles relationnels autour desquels s'articule la querelle entre familles. Il a donc une double fonction de construction et de déconstruction structurales. En effet, le duel, ou les duels qui se manifestent en début, milieu et fin de pièce, agencent les différents épisodes de la pièce entre eux; toutefois, ils détruisent l'intégrité des familles Capulet et Montague. Le duel construit le drame qui repose sur la désintégration de la famille. Il oriente la pièce vers la tragédie dont il devient la charnière. Cette ossature dramatique précipite l'action dans le charnier qui clôture la pièce et autour duquel les deux familles se réconcilient. La pièce pourrait être interprétée comme la représentation allégorique d'un combat d'escrime qui se solderait par un résultat nul. En effet, les deux familles perdent chacune trois de leurs membres à cause du duel ou de ses conséquences: Tybalt, Paris et Juliette pour les Capulet, Mercutio, Roméo et sa mère pour les Montague. On retrouve ces triangles qui, tout au long de la pièce, se défont et se désarticulent, symboles de la désagrégation de la famille provoquée par le duel. Ils créent une dimension pyramidale qui trouve son expression finale avec le monument funéraire d'or qui fige l'amour de Juliette et Roméo dans la mort. A travers ses différentes manifestations, le duel renverse cette pyramide et devient le symbole de la désintégration de la famille. Cette symbolique est finalement illustrée par l'inversion de l'ordre du couple : l'histoire intitulée *Roméo et Juliette* devient le douloureux récit de Juliette et Roméo[17] sous l'emprise du duel qui oppose et désintègre leur famille.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

---

15 "To see thee fight, to see thee foin, to see thee traverse, to see the here, to see thee there; to see thee pass thy punto, thy stock, thy reverse, thy distance, thy montant."

16 "O happy dagger. / This is thy sheath. There rust, and let me die" (V. iii. 167-8).

17 "For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo" (V. iii. 308-9).

LE TRIBUNAL DE MINUIT[1] de BRIAN MERRIMAN : LE BATARD

(ou les avatars d'un poème dramatique sur l'amour, le mariage, et sur l'homme et la femme de toujours...).

Dans la tradition irlandaise, Brian Merriman est un poète unique. En ce sens qu'il vient à un moment où il n'y a presque plus lieu de parler de Tradition Irlandaise[2] (gaélique), et où il fait donc figure de poète libre, ou libéré, alors que, par rapport à la tradition populaire du Connacht, où il a, à plus d'un titre, sa place, il semble plus strict, plus discipliné, plus rigoureux...

Il est né en 1747 environ, dans le comté de Clare ; mort en 1805, à Limerick, où il enseigna les mathématiques. Il fut "instituteur" dans une "*hedge-school*" ("école

---

1 Texte gaélique de 1783 (en anglais : *The Midnight Court*); le seul et unique texte de cet auteur. Environ 1200 vers. Il existe trois traductions anglaises du poème : celle de **David Marcus** (*Poolbeg Press Limited*, Dublin, 1989), qui reste très près du texte de départ, mais avec le parti-pris de le moderniser, et de produire une langue du 20ème siècle assez familière ; celle de **Frank O'Connor** (*The O'Brien Press*, Dublin, 1989), la traduction la plus libre, la plus lyrique, et la plus musicale ; avec un heureux mélange d'anglais littéraire et d'anglais irlandais truculent et savoureux ; celle de **Thomas Kinsella** (in *Poems of the Dispossessed*, Ed. Sean O'Tuama, *The Dolmen Press*, 1994) ; probablement le traducteur le plus respectueux du texte gaélique et le plus accompli dans le sens de la recherche d'un équivalent de la langue de Merriman. Frank O'Connor et David Marcus ont choisi d'écrire en vers rimés (aa, bb etc...). Cette contrainte les oblige souvent à transformer, ou à abandonner, certains détails : seule façon d'expliquer les énormes divergences qui existent entre ces deux traductions. (A signaler : Frank O'Connor semble avoir écarté, par choix personnel en rapport avec son goût, certains passages du texte de Merriman ; alors que David Marcus, lui, n'a rien voulu omettre du texte original.).
Aussi : quelques extraits ont été traduits par **Daniel Corkery**, d'une manière assez proche de celle de Thomas Kinsella, dans son Livre *The Hidden Ireland* (chez *Gill and Macmillan*, 1989).
Je travaille à une adaptation de ce texte, inconnu, jamais traduit en France, à partir des traductions de David Marcus et de Frank O'Connor. J'ai pris connaissance de la traduction de Thomas Kinsella trop tard pour pouvoir en tenir compte dans mon travail. Je produis donc une adaptation à partir de deux adaptations, m'appuyant, selon mon goût, tantôt sur David Marcus, tantôt sur Frank O'Connor, ou cherchant parfois à donner une synthèse des deux textes. Cette adaptation fera l'objet d'une représentation, dans le cadre du festival *L'Imaginaire irlandais* (printemps/été 1996), par *La Compagnie Solitaire* (Yves Sauton).
Je donne, en appendice à cet article, et comme référence par rapport à son contenu, ma traduction du passage du poème qui a trait aux thèmes du bâtard et du mariage.
Il va sans dire que, pour ceux qui, comme moi, ne connaissent pas la langue gaélique, aucune traduction ni aucune adaptation, quelle que soit leur qualité, ne pourra nous donner une idée du mètre et de la prosodie de Brian Merriman, de cette musicalité et de cette grâce tant vantées par tous les spécialistes...
J'ai personnellement opté, autant que faire se pouvait, pour un rythme d'alexandrin -souvent prolongé en 14 pieds (parfois en 16, 18, et, très rarement, plus). J'ai scrupuleusement veillé au rythme, donc à l'oralité, du texte. J'ai eu moins de difficultés dans mon choix d'une langue d'inspiration rabelaisienne... Je me suis aussi efforcé de produire une langue littéraire mais qui soit accessible et attrayante pour tout le monde, et qui reste une langue d'aujourd'hui.

2 Voir l'excellent livre de Robin Flower : *The Irish Tradition* (première parution en 1947 ; récemment ré-édité chez *The Lilliput Press*, 1994) : c'est la référence dans ce domaine, car aucun livre écrit depuis ne l'a surpassé ni même égalé !

buissonnière", plus précisément "école des haies", ou "du bocage", c'est-à-dire, sous l'occupation britannique, école traditionnelle et clandestine, où l'on enseignait aux jeunes irlandais la tradition celto-gaélique, ou celto-irlandaise : il s'agissait, bien sûr, d'une forme de résistance à l'occupation britannique, qui, culturellement et linguistiquement, à cette époque, avait tout, ou presque tout, nivelé.). Par la suite, il devint agriculteur, avant d'aller vivre, pour des raisons inconnues, à Limerick. C'est là qu'il finit sa vie.

La poésie de Brian Merriman constitue un pont entre les poètes littéraires du Munster (au Sud du Shannon) et les poètes populaires du Connacht. Il faut ajouter qu'elle est contemporaine, entre autres, de Schiller (*Les Brigands*), et, ce qui n'est pas peu dire, de Voltaire et de Rousseau, dont on note, ici et là, dans le texte, l'influence idéologique - surtout le scepticisme grinçant de l'un et le lyrisme révolté de l'autre...

Ce "Monsieur" est donc loin d'être un petit maître d'école champêtre coupé de la vie et des courants d'idées européens. Son texte est éclairé, en divers endroits, par les feux des *Lumières*. Ce qui ne résume pas toute sa modernité, pour nous, aujourd'hui, particulièrement dans le contexte irlandais, où le catholicisme n'a pas fini de sévir (en 1986, la majorité des Irlandais était encore contre le divorce et l'avortement...) ; mais aussi pour l'Europe d'aujourd'hui, l'Europe des marchands, où l'argent est toujours plus important que l'homme, et où l'individualisme, dans un monde de plus en plus coupé de ses racines, et dont l'hypertrophie technologique se développe sur un énorme vide des valeurs, cache mal le malaise incontournable d'une société "libérale", où la vraie liberté coûte de plus en plus cher... Mieux : ce poème dramatique, d'inspiration rousseauiste et rabelaisienne, est un chant de la vie à la vie, hors de tout code religieux, moral, idéologique, hors de toute convention. Ainsi, il redéfinit l'individu, son identité, son intégrité, sa vérité, ainsi que l'amour, les relations entre hommes et femmes, le sens et la valeur du mariage - en tant qu'union libre, instinctive, non-raisonnée, désintéressée - et de la famille, en tant que contribution au salut du monde (ici, de l'Irlande pauvre, dépeuplée, anéantie par l'oppression et la guerre, et par la famine et l'émigration). C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre ce que Brian Merriman a à nous dire sur le bâtard, sur le célibat des prêtres, qu'il dénonce, et sur la sexualité. C'est ce qui l'a rendu célèbre et le fait figurer dans la plupart des anthologies de la poésie irlandaise.

Comme le signale, à juste titre, Daniel Corkery (dans *The Hidden Ireland*, un des meilleurs livres écrits, à ce jour, sur l'Irlande du 18ème siècle), Brian Merriman n'invente rien dans sa diatribe contre l'église catholique, ni dans son apologie du bâtard. Ce sont des thèmes propres au folklore et à la poésie populaire, et qui ont inspiré d'autres poètes irlandais (notamment, Eoghan Ruadh O'Suilleabhain : prononcer O'Sullivan). Ce sont des sujets qui, paradoxalement, pour une île infiltrée et noyautée par la morale catholique, affleurent souvent dans les propos des gens simples, surtout des "sauvages" de l'Ouest, où peut s'observer, peut-être beaucoup plus qu'ailleurs dans l'île, une certaine pérennité de l'esprit gaélique réfractaire à la civilisation (*Les Iles d'Aran*, que J.M. Synge a écrit au début du siècle - cf. la traduction de Pierre Leyris, aux éditons *Climats* -, offre, entre autres, un instantané de ces êtres non encore corrompus par la civilisation occidentale, qui reste, au moins partiellement, d'actualité.).

Ainsi, malgré sa position, ambiguë dans l'histoire de la tradition irlandaise et, donc, selon les critères de la critique littéraire, Brian Merriman reste bel et bien le poète populaire et cultivé par excellence. Celui qui exprime ce que les gens n'expriment pas. Celui qui parle avec la voix du peuple. Un poète à hauteur d'homme. Le poète des hommes.

Au début de son poème, il se sert de la tradition de l'*aisling* (- prononcer : "ischling"- poème visionnaire traditionnel, à tendance patriotique, racontant, en général, la vision d'une sorte de déesse-mère, géante autoritaire, porteuse de la parole de vérité - la "femme-vision" - : l'Irlande...), mais pour transmettre un message libertin, libertaire, (presque) anarchiste, sur l'Irlande de son temps, et sur l'homme de tous les temps.

Et, de la même manière, une des protagonistes de ce *Tribunal*, avocate des femmes irlandaises, se plaignant de leur situation précaire - tantôt abandonnées, tantôt maltraitées, quand elles ne sont pas vouées à une solitude définitive et d'autant plus douloureuse que les femmes célibataires étaient, à cette époque, méprisées et réprouvées - demande au *Tribunal* une aide sans laquelle, dit-elle, elle sera obligée d'avoir recours à la magie noire, à des pratiques sataniques et autres sorcelleries, ce afin de se trouver un mari... Et elle conclut que c'est ainsi que va le monde, qu'elle va donc faire comme les autres, et qu'elle connaît de nombreux mariages qui ont pu se réaliser "grâce à" de tels enchantements...On voit, ici, comment Brian Merriman récupère et exploite le motif du *geis* (-prononcer : "gaïsch"-: ensorcèlement de l'homme par la femme ; envoûtement, sort auquel l'homme ne peut se soustraire), qu'on retrouve dans le philtre de *Tristan et Yseult*, ou dans le *geis* de *Deirdre* et de *Naisi*[3] , mythe qui constitue, avec *Diarmuid et Grania*,[4] la matrice de *Tristan et Yseult* (où se sont greffés et la morale chrétienne et le code de la chevalerie). Autrement dit, il implique que tout mariage a lieu sur la base d'enchantements, c'est-à-dire, tout compte fait, de motifs qui échappent aux intéressés eux-mêmes (faut-il voir là, chez Merriman, une intuition de l'inconscient moderne ?)...

Le discours de Brian Merriman est donc traditionnel, en ce sens qu'il puise dans la Tradition, mais quand même libre - ni formel ni formaliste, et, surtout, humaniste, puisqu'il s'appuie aussi sur le sens commun, un certain bon sens populaire, la sagesse des gens de la terre, et qu'il se propose comme quête d'une connaissance de l'homme, d'une (re)définition des valeurs et d'une amélioration de la vie, et qu'enfin il donne lieu à une interprétation individuelle, voire individualiste, où le poète pose un regard "blanc", pour ainsi dire, sur la réalité humaine, révélant ainsi une certaine pénétration psychologique, un certain scepticisme, voire un certain cynisme, non loin de la philosophie d'un moderne tel que Cioran, qui déclare qu'il n'y a pas de vie sans erreur ni sans illusion...

Brian Merriman est donc un poète moderne, en ce sens qu'il s'affirme comme individu (*individuus* = indivisible...), et que son écriture n'est aucunement au service d'une tradition, d'une école, d'une cause, d'une forme, qu'elle n'est nullement un jeu ou un passe-temps d'homme plus ou moins honnête, qu'elle n'a aucune fonction alimentaire ou auto-gratifiante : c'est une écriture nécessaire, de l'intérieur, la voix d'un homme parmi les hommes, la voix d'un homme qui parle aux hommes de lui-même, lui le même que les autres, et qui, un peu à la manière d'Izaac Walton dans *The Compleat Angler* (*Le Manuel*

---

3 Voir mon article, "Deidre des Douleurs de J.M. Synge : Théâtre antique et moderne", in *Théâtres du Monde* N°1- Voir aussi : "Deirdre et La Renaissance Celtique" ainsi que "Deirdre : Variations sur un Mythe Celtique", chez ARTUS (1990 et 1992, Ed. J. Genêt). Ou encore : "Yeats et le mythe de Deirdre : Un poème philosophique à théâtraliser", in *Mythes, Croyances et Religion*, Université d' Avignon, 1989 ; et "J.M. Synge's *Deirdre of the Sorrows* : its relation to the myth and to Synge's other plays, in *Etudes Irlandaises*", N°12.

4 Autre "roman" d'amour celtique, issu du Cycle des aventures de Finn Mac Cool, alors que le mythe de *Deirdre* vient du Cycle d'Ulster (aussi appelé Cycle des Rois) et, notamment, de la saga de L'Exil des Fils d'Usna.

du Parfait Pêcheur à la Ligne, écrit, en Angleterre, au dix-septième siècle, alors que puritains et royalistes s'étripaient...), cherche à nous dire que les problèmes idéologiques, religieux, politiques, les problèmes de société les plus graves, ne se résoudront qu'à la base, lorsque l'homme aura le courage et la détermination d'être vrai, c'est-à-dire de s'accepter tel qu'il est, de ne pas vivre que pour lui-même, et de retrouver les vrais principes de la vie - ce que Kenneth White appelle, dans *La Figure du Dehors* (Livre de Poche) "*le monde blanc*"... En schématisant un peu, Brian Merriman affirme que le problème de l'Irlande, dans toute sa gravité véritablement alarmante, peut se réduire aux déficiences des hommes dans leur relation à la femme. Ou à l'imprégnation de la/sa Nature par les forces de l'aberration religieuse et/ou commerciale/mercantile. Disons : à la capacité de l'homme de se corrompre et de se pervertir. Ou encore : à l'écrasement, l'annihilation, de tout principe de plaisir... Si hommes et femmes sont séparés par des problèmes obscurs et insolubles, si le mariage et l'amour ne font pas toujours bon ménage, si les êtres humains souffrent dans leur sexualité, il n'est pas étonnant, dit-il, que l'Irlande ait tant de problèmes... Tout se décide, nous dit Brian Merriman, au niveau de l'individu et des groupes d'individus régis par des systèmes arbitraires, non-choisis, intériorisés par pure faiblesse, et qui s'enkystent. C'est-à-dire : tout se décide au niveau de la faiblesse, ou de la mollesse, de l'individu trop influençable, malléable...

On voit la pertinence de ce discours éminemment moderne par rapport à la sacro-sainte démocratie contemporaine, qui serait ainsi "le pouvoir du peuple", c'est-à-dire le pouvoir qu'on donne à la faiblesse de l'individu et à sa "force" redoublée dans/par/pour le groupe. Ce que Pierre Desproges appelle "*la vulgarité du régime démocratique*". Le pouvoir qu'on donne à ceux qui, précisément, n'ayant aucun pouvoir, ni aucune puissance, se prêtent à toutes les tractations, à toutes les affabulations, à tous les illusionnismes...

Après cette plutôt longue, mais nécessaire, introduction, je voudrais résumer brièvement le contenu narratif du *Tribunal de Minuit* et, enfin, aborder le thème du bâtard (qui fera l'objet d'un rapprochement avec un poème de Lord Savage et un extrait du discours d'Edmond dans *Le Roi Lear* de Shakespeare - deux textes qui traitent aussi du thème du bâtard).

Le narrateur du *Tribunal* se promène en pleine nature, jouissant d'un monde idyllique, harmonieux. Il laisse entendre qu'il vit un malaise personnel, indéfini mais justifiant, en fait, sa présence dans la nature, belle et sauvage - tentative pour récupérer, dans une vie primitive, primordiale, principielle, un sens et un bien-être qui semblent lui faire défaut. Puis, il a sommeil, s'endort sous un arbre, et a une vision : la terre tremble, le paysage s'ébranle, et il voit une géante de dix mètres, munie d'un mandat et d'un bâton officiels, et qui vient le chercher pour l'emmener dans un tribunal, où va se décider le sort des hommes et des femmes, et de l'Irlande, bien sûr. Le narrateur est donc transporté, en un vol magique, jusqu'au lieu du tribunal. Là, il voit *la Reine du Roc Sacré*, présidente du tribunal, et il assiste à la plaidoirie d'une jeune fille et d'un vieil homme.

La jeune fille ouvre les débats en un long monologue, où elle évoque, succcessivement : les mésalliances entre jeunes et vieux (ici, surtout, entre jeunes femmes et vieillards, et entre jeunes gaillards et vieilles mégères ou souillons fortunées!) ; son propre cas de jeune femme s'évertuant à trouver un mari mais se retrouvant constamment rejetée, indésirable, seule, malheureuse ; enfin, le cas de toutes ces femmes mariées, épanouies et rayonnantes, pourtant ni plus belles ni plus intelligentes qu'elle, ou, au moins,

aussi stupides que leurs maris, qui sont tous riches possédants... Là-dessus, elle menace le tribunal de se livrer, en dernier recours et dans le désespoir, si celui-ci ne fait rien pour l'aider, aux pires pratiques... (la fin/faim justifiant les moyens...).

Un vieil homme, présent dans l'assemblée, se lève alors et répond. Il reproche à cette jeune fille ses origines familiales et sociales pauvres et inférieures, sa misère (dans tous les sens du terme) ; il l'accuse d'avoir été une prostituée respectable... ; évoque, lui aussi , le cas de certains de ses amis trompés par leur femme ; accuse les femmes d'être trop libres, trop généreuses de leurs faveurs... Il parle alors de son propre cas : il a épousé une jeune femme qui, avant leur mariage, portait l'enfant d'un autre... Il met donc en question le mariage lui-même, avant de parler de "son bâtard", de prononcer l'apologie du bâtard en général et de condamner le mariage (surtout dans le sens d'une alliance non fondée sur le seul amour et toujours soumise à des instances de classe, d'argent, ou d'intérêt, et à la quête d'une sécurité, par le conformisme et le culte de l'apparence).

La jeune fille qui avait ouvert les débats reprend la parole pour fustiger l'incapacité de ce vieillard, et, partant, de la plupart des hommes, à satisfaire leur femme, dans toutes les implications de ce verbe... Là-dessus, elle s'en prend au célibat des prêtres et conclut : c'est le passage le plus grivois, le plus savoureux, pour ne pas dire le plus croustillant, du poème. Rabelaisien, mais aussi, pourquoi pas, joycien avant la lettre...

Dans l'épilogue, la *Reine du Roc Sacré* condamne les hommes sans réserve, et le narrateur lui-même est accusé, appréhendé, ligoté, mis au pilori - ce par les soins de la géante du début, de l'ogresse de la vision, qui - tenant provisoirement en respect un groupe de jeunes filles censées punir le narrateur, pour son propre crime de "lèse-femme" en tant que célibataire, et en tant que représentant de tous les hommes - remplit un registre, où elle fait figurer la date, historique, dit-elle, du tribunal... Juste avant que le narrateur soit livré aux jeunes femelles sauvages et féroces qui doivent lui infliger leurs douces tortures et qui n'attendent plus, pour cela, que le signal de la "femme-vision", le narrateur se réveille et prend conscience que ce n'était qu'un mauvais rêve...(Mauvais ?...).

La structure du *Tribunal* est telle que nous assistons à une mise en perspective proprement dramatique du problème, bien sûr par tous les éléments qui se correspondent dans chaque monologue, et par tous les aspects de chacun des discours qui ne sont pas présents dans les autres ; mais surtout par tout ce qui, dans chaque longue tirade, révèle la personne humaine telle qu'elle est, avec ses faiblesses, ses infirmités, ses doutes, ses contradictions, ses conflits.

Par exemple, la jeune fille évoque de nombreux cas de mésalliances, mais elle est manifestement envieuse, comme si elle souhaitait, elle aussi, se mésallier... Les efforts qu'elle déploie pour trouver un mari, par le conformisme délibéré, voire forcené, le raffinement vestimentaire, une sorte de mimétisme presque animal, ne sont que des tentatives d'adaptation et d'intégration, qui font penser aux desseins de séduction d'une fée des trottoirs, ou à une réprouvée qui se repent et cherche à montrer patte blanche... Mais il y a surtout, comme je l'ai déjà dit, cette menace qu'elle profère d'un recours à la sorcellerie, dont elle dit qu'elle est, en fait, la chose du monde la mieux partagée... Avec candeur, naïveté, ingénuité (mais sans innocence !), cette jeune fille ne se plaint, en fait, que de la souffrance de sa solitude, et se montre prête à tout pour ne plus être seule, c'est-à-dire pour être comme ceux-là et celles-là mêmes qu'elle critique et à qui elle semble vouer une haine et un ressentiment sans limites...

De son côté, le vieil homme critique la jeune fille sur la base de critères purement sociaux, ignobles parce qu'ils ne relèvent que d'une conception du pouvoir et du prestige propres à la richesse et à la propriété: il évoque combien l'homme est heureux sans la femme, combien lui-même était respecté, grâce à tout ce qu'il avait (et non pour ce qu'il était !). Il raconte, par le menu, sa déconfiture le jour où il rencontra celle qui devait devenir sa femme, en des termes qui suggèrent, précisément, sa faiblesse devant le charme féminin - et son besoin vital de la femme. Ce qu'il nous dit peut se résumer à ce refrain d'une chanson de Georges Brassens : "*Je m'suis fait tout p'tit devant une poupée/ Qui fait "maman" quand on la touche/ Je m'suis fait tout p'tit devant une poupée/ Qui fait "maman" quand on la couche*"... Sa description du folklore de la noce, avec les pique-assiette, les profiteurs, la musique, et le curé, qui vient lester et sa panse et sa bourse, est d'un intérêt documentaire et anecdotique d'un pittoresque non négligeable (comme la description que nous donne la jeune fille de la Messe du Dimanche, où elle part à la chasse au mari...). Ce vieillard est, en fait, tombé amoureux - tombé sous un sort, un enchantement, ou un sortilège, qui tient beaucoup plus à sa faiblesse, tout attendrissante, devant la femme -à sa nature en tant qu'homme - qu'au pouvoir de celle-ci à proprement parler... C'est alors qu'il prononce son apologie du bâtard et qu'il fait un plaidoyer mémorable contre le mariage.

La réponse que lui fait la jeune fille définit les insuffisances et les déficiences du vieillard par rapport aux exigences de sa jeune femme (il se serait donc, en quelque sorte, surestimé... ; il aurait eu les yeux plus gros que le "ventre"...) ; et le mariage comme acte d'union libre sur la base d'affinités sensuelles. C'est cette réponse qui nous vaut, probablement, un des plus beaux et des plus vigoureux poèmes sur la sexualité féminine, et sur l'amour féminin, qui, selon elle, reste honnête et intègre : même si le mariage a d'abord été un mariage de raison (ce à quoi mainte femme, à cette époque, était acculée, par la pression du groupe, du système, et du "qu'en-dira-t-on"), la femme, dit-elle, s'emploiera à créer et à nourrir un lien sensuel profond et durable - si l'homme est sincère, et s'il répond - s'il a du répondant... C'est aussi un des plus beaux textes que je connaisse sur la jalousie masculine, et sur le célibat des prêtres : il est difficile d'oublier ce passage où la jeune fille vante les exploits de ces curés de campagne ô combien admirables qui ont su garder un contact très étroit avec le peuple et, par conséquent, consoler les femmes esseulées en bénissant, dûment et dignement, leur lit...

Vaste offensive contre toutes les hypocrisies et autres tarfufferies que *Le Tribunal de Minuit*...

Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que la jeune fille et le vieillard sont, fondamentalement, d'accord : elle envie d'abord les femmes mariées, veut qu'on l'épouse, mais elle se transforme. Réagissant au discours du vieux, elle redéfinit ses positions en réaffirmant sa féminité, et en énonçant clairement sa conception du mariage et, en définitive, par son rejet du célibat des prêtres comme aberrant et contre-nature, et par sa conception de la liberté humaine. Autrement dit : elle n'est plus prête à se marier à tout prix, et, si elle est toujours seule, peut-être est-ce parce qu'elle n'a pas imité les autres... Le vieux, quant à lui, se défend, d'abord en s'appuyant sur les valeurs dominantes, mais, à partir de son propre exemple, de sa souffrance, et des conclusions qu'il en tire, il se transforme aussi, en mettant en question ces mêmes valeurs - en faisant l'éloge du bâtard, et en déboulonnant la sacro-sainte institution du mariage en tant que système de classe, et en tant que coutume où la sainte nature est éclipsée, jugulée, étouffée, par tout ce qui est social.

Les deux protagonistes se transforment donc et par la dynamique de leur langage, c'est-à-dire par le passage en revue de leurs expériences (ou la récupération de leur passé), et par leur opposition, où chacun se défend, réagit, répond, se (re)définit, choisit un mode de pensée, des valeurs, des objectifs, un parcours. Ils se mettent en situation face à leur monde (et face au nôtre), s'assument, tels qu'ils sont, en cette situation, et, tour-de-force ou pirouette, définissent leur identité, non par des actes immédiats, mais par la détermination de concepts, d'idées, de valeurs, de projets - voire d'idéaux ou d'utopies... Ils se définissent donc davantage *contre* que *en tant que*... Et, sur le fond, ils se rejoignent. S'il m'est permis d'extrapoler un peu, ils forment, paradoxalement, un couple potentiel, malgré tout ce qui est dit dans le poème sur la mésalliance entre jeunes et vieux...

C'est une des subtilités de ce texte que de nous montrer deux êtres qui s'opposent, que tout semble séparer, mais qui, dans la dynamique de leur conflit, se retrouvent, inconsciemment, d'accord - sur la même longueur d'ondes...

C'est donc par un processus proprement et véritablement dramatique qu'ils se transforment et qu'ils nous livrent, à travers la diversité de leurs propos et de leur langage ardent, débridé, imagé, truculent, et lyrique, un message d'une unité frappante.

Mais l'originalité de ce texte réside aussi dans la relecture des Saintes Ecritures à laquelle il invite le lecteur/spectateur, d'une manière provoquante et blasphématoire, certes, mais sans aucune perte d'énergie ni d'impact persuasif : Dieu le Père, père de Jésus, n'était pas célibataire, et il est même allé jusqu'à choisir, en la personne de Marie, une terrienne, un être de chair et de sang, une femme vraie... Par conséquent, Jésus était un bâtard... C'est dire, déjà, quelle valeur symbolique Brian Merriman (qui était lui-même un enfant illégitime...) voulait donner à la figure du bâtard[5]...

Il est évident que le bâtard, dans *Le Tribunal*, doit se voir d'abord dans le contexte de la diatribe contre le mariage : le bâtard, nous dit-il, est sain, fort. Il est rare qu'il présente des tares ou des malformations, physiques ou mentales. Et la raison en serait qu'il n'est pas né d'un couple légitime, avec tout ce que cela suppose (par rapport à ce qui a été dit avant) de raison, de mensonge, de tiédeur, voire de frigidité... - bref, de lassitude et d'ennui. Le discours du vieillard anticipe le plaidoyer de la jeune fille, dans la réponse qu'elle lui fera, pour un mariage librement consenti sur la base d'une relation sensuelle riche et profonde. Le bâtard est donc le symbole de l'enfant sain de corps et d'esprit, précisément, parce qu'il n'est pas né de parents dégénérés par un mariage de classe, ou de raison, ou d'intérêt - un mariage sans amour, ou dont l'amour serait promis au déclin et à la mort, avec toutes les conséquences que cela peut avoir sur les enfants légitimes... Mieux : il est le symbole d'un être qui n'est pas pris dans un réseau familial corrompu ou pourri et qui, par conséquent, pourra s'épanouir librement - lui, né "*dans les forges du sang, à l'enclume du corps, sous le marteau du Saint-Esprit*"...[6] Les conditions même de sa conception symbolisent un acte

---

5 En ce qui concerne le discours religieux du *Tribunal*, il faut noter, dans la conclusion du deuxième monologue de la jeune fille, l'allusion à Saint Paul, que je livre ici, dans mon adaptation :
"*Saint Paul nous déconseille la concupiscence,*
Mais il n'interdit pas d'aimer, ni de s'aimer!
Contre les purs et durs, et les vieux conseilleurs,
Il défendait toujours l'amour et l'union libres ,
Et le culte sacré de l'être qu'on connaît !"

6 Notre adaptation de : -"*A child begotten in fear and wonder / In the blood's millrace and the body's thunder*" (Frank O'Connor).

libre, c'est-à-dire sauvage, anarchique, puissant, violent, féroce, aveugle - l'énergie même de la vie, qui est supérieure à l'homme, indépendante de lui, mais le détermine - se sert de lui... Une force de la nature, au sens propre. La conception du bâtard serait donc celle d'un être né d'un phénomène naturel - une foudre, un incendie, une tempête, un orage, un séisme, une éruption volcanique... Une catastrophe naturelle, comme transposée dans le corps humain et dans la relation hommes/femmes, presque comprise comme une réaction chimique, quelque chose de naturel et de surnaturel et de physique et de métaphysique, un courant électrique et/ou cosmique...

On comprendra la distance énorme qui, dans l'imaginaire de Merriman, sépare le bâtard de l'enfant légitime conçu et né dans le contexte du "devoir conjugal" et de la famille soit reproductrice (ou éleveuse...), soit perpétuatrice d'une classe, soit liée et tenue (ce qui peut valoir pour les deux derniers cas) par la camisole religieuse...

En définitive, il y a, chez Brian Merriman, une conception du bâtard en tant que symbole de liberté, mais par rapport au symbole du mariage en tant que procédé d'adaptation ou d'intégration des individus, sous couleur d'amour, à une éthique de groupe, c'est-à-dire à des valeurs idéologiques, morales, religieuses et/ou commerciales. Il est donc un sauvage (un "bon sauvage" ?), un non-conformiste, un insoumis, un résistant - un marginal. Un esprit fort. Un esprit libre.

Il est intéressant de constater qu'on retrouve cette même veine chez Lord Savage, dans un poème intitulé *The Bastard*, et dans le discours d'Edmond, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare. Je citerai les passages qui me semblent les plus représentatifs :

> «...Il brille, excentrique, telle la queue d'une comète ;
> Il n'est pas fruit malade de soumission et de docilité,
> Lui que Nature a marqué au fer rouge de l'extase[7]... *Lord Savage*

Et, dans le discours d'Edmond :

> « ...Pourquoi me dire bâtard ? et pourquoi vil ?...
> ...Moi qui, par la puissance secrète de la nature,
> Ai plus de cohérence et de force sauvage
> Que ceux qui, issus d'un lit fatigué, morne, défraîchi,
> Servent à composer un troupeau d'imbéciles,
> Conçus entre sommeil et veille ?[8]... » *William Shakespeare*

Au même endroit, David Marcus dit : "*...none can beat the illegal sire /Who's too good a marksman to hold his fire.*" : "...il est imbattable, le noble hors-la-loi / Qui est trop bon archer pour conserver ses flèches".

Dans des cas comme celui-ci, on aimerait pouvoir lire le texte gaélique...

7 Ma traduction de :
"*He shines eccentric like a comet's blaze ;*
No sickly fruit of tame compliance he,
He stamped in Nature's mint of ecstasy"

8 Ma traduction de :
"*Why bastard ? wherefore base ?...*
Who in the lusty stealth of nature take
More composition and fierce quality,

On retrouve la même inspiration chez Shakespeare (dans le discours d'Edmond) et Lord Savage, que chez Merriman : la bâtard en tant que solitaire asocial, animé d'une santé qui est liée à la liberté même de sa conception hors des normes, des coutumes et des conventions - hors de la famille conçue comme berceau de bons sujets, ou de bons citoyens assujettis. Hors de toute préméditation, de tout calcul, de toute utilité, de tout service. Hors de toute mise en scène sociale, morale, mondaine, religieuse - bourgeoise (dans toutes les acceptions de ce mot).

Je vois une relation évidente entre "*les forges du sang...l'enclume du corps*" et "*le fer rouge de l'extase (de la Nature)*" et "*la puissance secrète de la nature*".[9]

Il y a d'autres signes qui indiquent, dans le texte de Merriman, qu'il avait, peut-être, connaissance de ces textes, mais je m'en tiendrai là.

Le bâtard (thème qui a donné son titre à cet article, bien qu'il n'en occupe pas la plus grande partie...) est donc, dans le poème de Merriman, un point central, puisqu'il peut, dans sa valorisation symbolique, servir d'instrument optique pour lire tous les grands thèmes de ce texte : les relations entre hommes et femmes ; le mariage et l'union libre ; le célibat, condamné chez les prêtres et intolérable chez les autres hommes (ce qui montre bien qu'il est question, ici, de l'amour et du mariage en tant qu'union libre, sauvage, voluptueuse, et non moins respectueuse, des sexes opposés - et non en tant que rite, ou rituel, social, religieux, idéologique, conformiste, intégrateur ou récupérateur...).

Le bâtard symbolise, d'abord, l'amour animal irréductible, indomptable ; la force d'attraction des sexes entre eux (à laquelle l'homme résiste au prix de sa vie : ce serait l'incontournable destinée primordiale, le fondement, ou les fondations, de toute existence humaine - ce sans quoi l'homme meurt vivant.) ; l'amour sauvage qui n'obéit à aucune loi, à aucun code, à aucune règle, à aucune instance autres que la réunion des contraires.

Etre célibataire, c'est ne pas connaître, et ne pas connaître bien, le sexe opposé. Etre marié, c'est aimer, et aimer bien, un être humain du sexe opposé. Il y a donc des gens mariés qui restent célibataires ; et des célibataires qui, quotidiennement, se marient...

Enfin, le bâtard, chez Merriman, c'est un peu l'intuition, soit de l'individu dégagé des enchevêtrements, obscurs et néfastes, de la vie de famille et des conflits de couple ; soit de celui qui ne fait pas partie d'une famille en tant que pilier d'un système, ou entrave de la liberté de ses membres.

C'est celui qui ne fait pas partie de la grande famille des hommes, qui n'a pas fini de se déchirer.

Le bâtard - en tant qu'enfant non reconnu par son père, ou en tant qu'enfant privé de père - est peut-être, ici, implicitement, ou en filigrane, une autre version du parricide primordial : meurtre du père, qui conditionne l'accès à la liberté - surtout celle de l'esprit -, le bien-être, la richesse intérieure, l'épanouissement solitaire, la création.

Than doth, within a dull, stale, tired bed
Go to the creating a whole tribe of fops,
Got 'tween asleep and wake ?..."

9 En anglais :
"*In the blood's millrace and the body's thunder*" (F.O'Connor) //
"*...Nature's mint of ecstasy*" (Lord Savage) //
"*...lusty stealth of nature*" (Shakespeare).

Le bâtard, dans *Le Tribunal de Minuit*, c'est un peu "le portrait de l'artiste", ou du héros.

Quand on sait que Brian Merriman fut lui-même enfant illégitime, on se demande si ce portrait n'est pas aussi un auto-portrait.

René Agostini
Université d'Avignon

APPENDICE :
EXTRAIT DU *TRIBUNAL DE MINUIT* :

Le vieil homme, qui s'est levé pour répondre à la jeune fille, vient de parler de ses malheurs : le soir de ses noces , il a découvert que sa femme portait l'enfant d'un autre... Il évoque comment les amies de sa femme, craignant qu'il ne lui fasse du mal, protègent le bébé ; comment elles se moquent de lui en prétendant qu'il lui ressemble...; et comment il finit, en se mettant en colère, par obtenir qu'on le laisse le regarder de près. C'est alors qu'il loue sa force et sa beauté, sa grâce et tous les détails de sa nudité, avant d'en venir, en le présentant comme un modèle exemplaire, à l'apologie du bâtard.

C'est donc par la vision de l'enfant, par la révélation, l'illumination -l' "épiphanie", dirait Joyce...- de l'enfant, que cet homme fait volte-face, se métamorphose, change de camp, choisit et définit ses valeurs, en rejetant celles qui avaient inspiré et informé toute la première partie de son discours...:

Je prends son discours à l'endroit où il s'approche de l'enfant qu'on l'empêchait de voir et l'examine, l'inspecte, le jauge :

"...Et moi de lui ôter ses linges , ses enveloppes,
Et de le mettre à jour, afin de l'inspecter.

Ce que je vis alors, bien sûr, les confondit :
Un Hercule de poche gesticulant et donnant de la voix,
Large d'épaules et taillé dans le roc,
Une abondante chevelure et de beaux bourrelets
Et de grandes oreilles et des ongles pointus,
Les membres forts et les muscles saillants,
Les yeux bien vifs, les narines puissantes,
Des jambes de cavalier aux énormes rotules,
Et, par ma foi, bien éveillé ! Un vrai petit démon,
Dru, solide, musclé, bien découplé, et qui faisait envie !
Votre Honneur, voilà donc mon histoire à peu près résumée !
Je ne demande qu'une chose : c'est que justice soit faite !
Pensez à nous, pauvres maris en pâture à ces femmes,
Nous souffrons le martyre ! On se moque de nous !
Qu'il soit mis fin, de grâce, à cette aberration du mariage !
Que soit béni le célibat, épargnés les célibataires !
Il ne faut pas penser au déclin de la race,
Ni céder à la peur que notre peuple disparaisse !
L'avenir est aux jeunes, tous les espoirs nous sont permis,
Si l'amour se libère de ses entraves, ses pesanteurs.
A quoi bon la noce, le faste, le festin, et les festivités ?
A quoi bon le voile, le cortège à la traîne, les parasites, et la bénédiction ?
A quoi bon tout ce bruit, le spectacle à l'église, les pique-assiette et ramasse-monnaie ?
A quoi bon, dites-moi, ce gaspillage conforme et cette orgie de bienséance ?
Puisque la Mère de Dieu elle-même a conçu librement,
Sans l'aval des notables ni celui du curé !
Aucune progéniture humaine n'égalera la sienne !
Aucun bâtard - Dieu sait s'ils sont nombreux ! - n'égalera Jésus !
L'espèce est florissante, car j'en ai vu beaucoup, et de très près.
Ils ont force et puissance, coeur sain et souffle généreux,
Ne souffrent d'aucun mal, d'aucune infirmité,
De vraies forces de la nature - quelle que soit leur mère !
Ils sont plus beaux, plus sains, et plus joyeux
Que maint enfant né en toute légitimité !
Vous devinez, enfin, que je n'ai eu qu'à bien jauger
Celui-là même que le sort m'a jeté dans les bras.
Regardez donc ce beau bâtard, ma pièce à conviction,
Avec ses muscles, son regard, son énergie, et son rayonnement !
N'est-ce pas joie de regarder ce bel enfant privé de père,
Non moins aimé, admiré, adulé, par sa mère ?
Bien bâti comme il est, c'est un futur champion, un héros véritable !
Et qu'importe à présent s'il n'a eu de baptême ?
Il n'est ni frêle ni chétif ni maladif ni souffreteux,
Ni un infirme ni un monstre, ni malingre ni délicat,
Ni le fruit de la semence d'un vieux lapin sénile, débile, concupiscent !

C'est une belle plante, une belle bête, une preuve de l'existence de Dieu !
Il est aisé de voir qu'il ne fut pas conçu
D'un mécanique accouplement de couple légitime,
Ni d'une copulation réglementaire faisant office de somnifère,
Ni du charme discret du devoir conjugal !
Son père, à l'évidence, était pur feu, pur sang, un taureau, un serpent !
Et sa mère une flamme mouvante, un cratère de volcan, une fleur carnivore !
Cette oeuvre d'art de la nature vous démontre aujourd'hui,
Par son aspect, ses avantages, ses qualités, ses attributs,
Qu'un enfant de bourgeois n'égalera jamais
L'enfant illégitime, ce fruit sauvage, cet animal sauvage,
Cet Adam, ce Jésus, incarnation des vrais principes,
Enfant divin surgi de l'émotion tremblante et de la fougue impétueuse,
Dans les forges du sang, à l'enclume du corps, sous le marteau du Saint-Esprit !

A bas le mariage ! C'est chose désuète
Où l'homme se condamne au pire des déclins !
Car le curé a beau user et abuser du fouet, de l'oeillère,
Il faut qu'aux vagabonds puisse sourire la chance
Et que, dans le creuset de la riche nature,
Ils se mêlent à loisir avec tous les bourgeois !
Que tous les amants, donc, suivent leurs fantaisies,
Et, par tous les chemins que montre le Seigneur,
Qu'ils prennent leur plaisir, et qu'ainsi soient conçus
Des bâtards, par la gloire du matin du monde !
Guerriers et esprits forts, toujours grands solitaires,
La joie de l'univers éclairera leurs yeux,
Au ciel, vaste sourire, régnera la lumière, et sur terre
Fleurs et fruits, la source pure, le feu de la vie !
Hommes et femmes seront les jardiniers de ce jardin ressuscité,
Ils se cultiveront, en cultivant ensemble
Cet ancien art d'aimer et du plaisir d'amour !..."[10]

René AGOSTINI
Université d'Avignon

10 Cet extrait sera peut-être modifié légèrement, ici et là, dans la version définitive du texte tout entier, qui devrait paraître vers le printemps ou l'été prochain.

REVOLTE CONTRE LE PERE ET CONTESTATION POLITIQUE DANS *LES BRIGANDS* DE SCHILLER

Lorsque Schiller rédige *Les brigands* au cours de l'année 1780, il n'a guère plus de vingt ans. Il s'agit donc d'une pièce de jeunesse. Elle se caractérise par l'outrance, la violence, les sentiments exacerbés, puisqu'il y est question d'un jeune noble, Karl von Moor, qui, pour se venger de la malédiction paternelle, se fait brigand et commet une série d'exactions. Cette outrance s'explique également par le mouvement littéraire dans lequel elle s'insère, le *Sturm und Drang*, mouvement de jeunes écrivains en révolte contre le rationalisme, désireux de réhabiliter la passion et l'individualisme. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que *Les brigands* dépeignent une famille éclatée, une famille noeud de vipères, et fassent des conflits entre ses différents protagonistes le moteur essentiel de son intrigue. Pièce de rupture avec la tradition classique et ses règles de bienséance, *Les brigands* font également de la rupture leur thème central. La révolte contre le père y occupe, en particulier, une place prééminente. Mais Schiller se contente-t-il d'indiquer par là symboliquement son rejet des traditions? On peut se demander si le choix de ce thème n'a pas également été motivé chez lui par des raisons personnelles, si son attitude n'est pas beaucoup plus nuancée et complexe qu'il n'y paraît à première vue.

I. LA REVOLTE CONTRE LE PERE.

1. Problème personnel.

Il n'est pas étonnant que Schiller ait placé un conflit familial au centre de son premier drame, car lui-même ne s'entendait guère avec son père, médecin militaire, sévère et rude. Robert Minder constate:

> « Le poète restait marqué en profondeur par son éducation. Sous ses formes les plus diverses, avec sa face d'ombre et sa face de lumière, le problème du père ne cessera de le hanter, dans sa vie comme dans son oeuvre. »[1]

Cette obsession s'explique par l'opposition de tempérament entre Schiller et son père. Selon René Cannac, "Johann Caspar est un petit homme trapu et rougeaud, aux pommettes saillantes et au nez camus, à la voix et au ton de commandement. La sensibilité n'est pas son fort..."[2] Physiquement, ce chef de famille, solide, carré et massif, se situe aux antipodes de son fils, qui sera, à l'âge adulte, un homme fin, svelte, frêle, miné très tôt par la tuberculose.

Une telle dissemblance et surtout une telle inégalité dans le rapport des forces ne pouvaient qu'engendrer une situation affective malsaine, fertile en frictions et en heurts Il semble que Schiller, enfant nerveux et hypersensible, ait été traumatisé par un père aussi

---

1 Robert Minder: "Schiller et les "Pères souabes". Remarques à propos des *Räuber*", dans *Etudes germaniques*, 10 (1955), (p. 145-154), p. 145.

2 René Cannac: *Théâtre et révolte. Essai sur la jeunesse de Schiller*, Payot, Paris, 1966, p. 11.

énergique et brutal, et qu'il ait éprouvé devant lui une peur mêlée de ressentiment. Ce ressentiment ne fera que croître, lorsque, placé par lui dans une école militaire fondée par le duc Karl Eugen de Wurtemberg, il est obligé de renoncer à son projet de devenir pasteur, pour se plier à la stricte discipline de l'établissement et embrasser finalement la carrière de médecin militaire. Dès son plus jeune âge, l'écrivain se sent donc brimé, à la fois par l'autorité paternelle, par l'autorité princière qu'incarne le duc et par le système éducatif. Il a soif d'émancipation, et cette soif, il l'exprime dans *Les brigands*, drame qui, d'ailleurs, l'amènera à entrer en conflit direct avec Karl Eugen et à s'enfuir du duché pour aller tenter sa chance littéraire sous d'autres cieux.

Aussi cette pièce se caractérise-t-elle par une atmosphère de tension et de division. Les trois protagonistes, trois membres d'une même famille, un père et ses deux fils, Franz et Karl, se dressent les uns contre les autres. Ils sont séparés par l'incompréhension, les malentendus ou encore la haine, et se font mutuellement souffrir. Schiller dépeint là un enfer familial.

2. Le meurtre du père.

Cependant, il présente le père, le vieux comte de Moor, moins sous les traits d'un bourreau que sous ceux d'une victime. Cet homme est mis à la torture par ses deux fils. Au début du drame, il paraît cruellement éprouvé par les frasques de l'aîné, Karl, qui, parti faire ses études à Leipzig, s'y livre à l'impétuosité de sa nature, et, au lieu de mener une vie studieuse et rangée, prend plaisir à choquer les bourgeois par des mystifications plus ou moins réussies. Il gémit:

> « O Karl! Karl! si tu savais combien ta conduite met mon coeur de père à la torture! et comme une seule bonne nouvelle de toi allongerait ma vie de dix ans, comme elle referait de moi un jeune homme! alors que chaque nouvelle reçue, hélas! me fait faire un pas de plus vers la tombe. »[3]

Le père, campé dans ces lignes, ne ressemble en rien à celui de Schiller, chef de famille rigoureux et impitoyable. C'est un père usé par l'âge et le chagrin, un père gémissant et larmoyant, dépourvu de force de caractère, et, il faut le dire, d'une inconcevable et dangereuse crédulité, car, si Karl a commis quelques erreurs de jeunesse, il n'y a là rien de grave. Seulement, son frère cadet, Franz, qui le jalouse et le déteste, colporte à son sujet de fausses nouvelles. A l'en croire, Karl aurait fait quarante mille ducats de dettes, violé la fille d'un riche banquier et blessé à mort le fiancé de celle-ci. Sa tête serait mise à prix.

Or, le père, non seulement ajoute foi, sans demander d'autres preuves, à ce récit, mais encore laisse Franz écrire, de sa part, une lettre de malédiction à son aîné, lettre qui plongera ce dernier dans le désespoir, et le poussera alors à devenir véritablement le scélérat pour lequel on voulait le faire passer, en se mettant à la tête d'une bande de brigands. Le vieux Moor est donc directement à l'origine du dévoiement de son fils, non pas en raison de sa férocité, mais en raison d'une inquiétante irresponsabilité. De toute façon, c'est à sa faiblesse qu'il faut attribuer l'impétuosité de Karl, sa difficulté à se plier à une quelconque règle. "Karl, dont la mère est passée sous silence, n'a pas eu pour père un homme qui ait su

3 Schiller: *Les brigands*, traduction et préface de Raymond Dhaleine, Aubier, Paris, 1942.

endiguer, diriger la nature, débordante de vie jusqu'au caprice et à la violence, de son fils..."[4], note Jean-Jacques Anstett. Le vieux Moor a failli à son devoir éducatif.

Certes, Schiller, par un scrupule de moraliste, par besoin de respecter une certaine imagerie conventionnelle et rassurante, n'ose pas trop le noircir. Il atténue sa responsabilité, en montrant qu'il est abusé, manipulé par son second fils. D'un autre côté, en voulant l'excuser, il aggrave son cas. Il en fait un être falot, sans caractère, une ombre de père, un père aveugle, subjugué et influençable, rendu plus injuste par sa faiblesse qu'il ne l'aurait été par un excès de dureté. Il crée une silhouette ambivalente, sur laquelle il ne projette pas seulement sa rancoeur personnelle à l'égard de son propre père, mais peut-être également une aspiration secrète. Ecrasé sous la férule paternelle, il a dû rêver d'un père plus doux, plus passif qu'il aurait aisément subjugué. Le vieux Moor incarne, d'une certaine manière, le père débile, désarmé qu'il aurait voulu avoir. Il souffre, il aime profondément son Karl, il est déchiré par le remords lorsqu'il reçoit la fausse nouvelle de la mort de ce fils chéri sur le champ de bataille.

Il se laisse ensuite enfermer par Franz, avide d'hériter, dans un donjon, où il est destiné à mourir de faim, mais où, par pitié, le complice de Franz, Herrmann, le ravitaille de pain et d'eau. Enfin, au bout de trois ans, Karl le délivre, mais provoque sa mort en lui révélant qu'il est devenu capitaine d'une bande de brigands. Schiller tisse là un scénario rocambolesque, bien dans le goût du *Sturm und Drang*. Cependant, de cette intrigue compliquée, fertile en rebondissements et riche en effets pathétiques un peu faciles se dégage un thème primordial, celui du meurtre du père. Les deux fils sont complices bien involontairement de cet acte. Franz, homme sans scrupule, décide de faire disparaître le vieux Moor, et Karl, en voulant paradoxalement sauver celui-ci, lui inflige une telle émotion par l'aveu de ses turpitudes qu'il achève l'oeuvre de son cadet. La psychanalyse aurait tous les motifs de voir dans ce thème la manifestation d'un complexe d'Oedipe chez Schiller.

Ce dernier a, selon toute apparence, connu dans son enfance une situation oedipienne type, se traduisant par un amour exagéré pour la mère et une haine jalouse à l'égard du père. Elevé pendant ses quatre premières années par sa mère, tandis que son père se trouvait aux armées, il a conçu pour celle-ci, d'après René Cannac, un attachement passionné:

> « ... il existera toujours, entre la mère et le fils, une tendre connivence, une intimité fondée sur les affinités les plus instinctives. »[5]

Le critique parle même de "fixation maternelle". Il n'est donc pas étonnant que cet amour possessif entraîne une sourde animosité, une obscure jalousie contre le père considéré comme un rival, un intrus, un perturbateur, hostilité encore renforcée et justifiée par le comportement de cet homme:

> « Ce qui heurte et blesse le plus douloureusement la sensibilité du petit Frédéric, c'est cette violence qui habite son père et qui

4 Jean-Jacques Anstett: *Schiller: drames de jeunesse, drames de la jeunesse*, dans *Etudes Germaniques*, Octobre-décembre 1959, numéro 4, 14e année, (p. 307-312), p. 308.

5 René Cannac: *Théâtre et révolte*, *op. cit.* p. 23.

> en fait un tyran domestique, ce sont les méthodes éducatives si dures, les sévérités excessives de Johann Caspar à son égard. »[6]

Le jeune Schiller, faible et sans défense, a été écrasé par son père dont il devait subir les brutalités. Robert Minder explique:

> « Schiller enfant redoutait les accès de colère et les coups de bâton paternels au point de préférer confesser lui-même les fautes à peine commises, dans l'espoir de sévices moindres. »[7]

Ces lignes campent le portrait du refoulé type. Le jeune Schiller, terrorisé, est conduit à s'auto-accuser. Il est tellement maté qu'il n'a plus la force de cet acte de résistance minime qui consisterait à cacher ses fautes. En les avouant, il se met du côté de son tourmenteur. Il souffre d'une division de la personnalité. Chez lui, le "surmoi", qui a intégré les interdits paternels et les approuve, étouffe le moi profond. Peut-être même l'enfant éprouve-t-il un plaisir masochiste à faire un acte de contrition volontaire devant son père, à s'auto-flageller en quelque sorte. Il semble donc évident que le jeune Schiller a été très fortement déstabilisé par la présence de ce "père castrateur", qui a provoqué une fêlure dans sa personnalité, l'a amené à se renier lui-même par l'effet d'une crainte insurmontable, dans un grand mouvement de lâcheté. Et, à vingt ans, il n'a probablement pas encore liquidé ce passé douloureux, au goût amer d'échec, marqué par la défaite de l'enfant fragile et faible devant un adulte omnipotent, passé devenu obsessionnel qu'il reproduit, transposé dans ses créations poétiques.

Certes, dans *Les brigands*, la mère est absente, mais on rencontre un substitut de figure maternelle sous les traits de la cousine et fiancée de Karl, Amalia, personnage assez conventionnel, sans réelle épaisseur, mais se caractérisant par une fidélité indéfectible à son cousin, au point qu'elle le suppliera de la tuer pour ne pas avoir à connaître le chagrin d'être abandonnée par lui. Schiller donne à ce meurtre des raisons nobles. En fait, on peut se demander s'il n'est pas encore une fois le jouet de son inconscient. Dans cette hypothèse, cet acte, révoltant en soi malgré les belles justifications dont il l'habille, est révélateur de pulsions troubles, voire sadiques. Il indique la manière dont Schiller conçoit l'amour: comme un sentiment possessif, jaloux, exclusif, à la limite, maladif, conduisant à l'assassinat pour que l'objet aimé ne puisse appartenir à un autre. C'est probablement le sentiment que l'auteur portait à sa mère.

Si le meurtre du personnage féminin par le héros découle d'un excès d'amour, d'un amour dévié, mal compris, morbide et s'apparente à une prise de possession, ce n'est pas le cas du meurtre du père. Celui-ci signifie au contraire l'élimination du concurrent, et permet l'assouvissement d'une rancune longtemps remâchée. Toutefois, dans *Les brigands*, cette haine du père apparaît sous forme crypte, au second degré, comme si Schiller en avait honte et la refoulait. Là encore, il s'efforce d'excuser le meurtre. Il le présente comme un acte involontaire, comme le résultat d'un hasard malencontreux, et Karl sous les traits d'un fils rebelle, certes, mais profondément attaché à son père.

---

6 *Id.*

7 Robert Minder: "Schiller et les 'Pères souabes'. Remarques à propos des *Räuber*", dans *Etudes germaniques* 10 (1955), (p. 145-154), p. 149.

Une fois de plus, il édulcore et escamote des sentiments gênants, auxquels il ne veut pas s'attarder. Il existe chez lui tout un arrière-plan inconscient qu'il occulte. Et, à cet égard la silhouette de Franz est riche d'enseignements. En fait, il semble que Schiller reporte son aversion contre son père sur lui, qui serait alors une sorte de double paternel négatif. Telle est la thèse que défend René Cannac à propos d'un de ses poèmes de jeunesse portant sur "la haine d'Absalon pour son frère Amnon":

> « On peut, en effet, y voir une forme atténuée - une sorte de déguisement, Schiller n'ayant lui-même pas de frère - de la haine du père. Quant à la rivalité amoureuse des deux frères, elle aurait son origine dans la situation oedipienne du petit Schiller et peut être également interprétée comme une transposition de la rivalité qui l'opposait à son père. »[8]

Le personnage de Franz permet à Schiller de se libérer impunément d'une rancune qui l'étouffe, et que, victime encore de sa terreur du père et d'interdits moraux complexes, il n'ose exhaler, même littérairement, contre son véritable destinataire. Il fonctionne donc comme un leurre, une cible de remplacement sur laquelle l'écrivain se décharge de ses pulsions meurtrières. Effectivement, Karl, indigné des mauvais traitements que Franz a fait subir à leur père, envoie ses brigands le capturer, pour pouvoir le tuer de ses propres mains, mais il se suicide avant leur arrivée.

II. FRANZ, LE DOUBLE TENEBREUX.

En fait, la fonction de Franz dans la pièce est marquée d'une grande ambiguïté. Ce personnage reste sans assise réelle dans le contexte familial de Schiller, puisque ce dernier, comme René Cannac le souligne, n'avait pas de frère. Il a donc été imaginé *ex nihilo*. Il est une sorte de création abstraite, chargée d'un double rôle. D'abord, il sert de *"deus ex machina"* monstrueux. C'est lui qui, par son machiavélisme, ses manigances, permet à l'intrigue de se nouer et d'évoluer, puisque c'est lui qui amène, par ses calomnies, père et frère à se haïr et les accule au désespoir. Ensuite, l'auteur l'utilise comme révélateur de sa propre ambiguïté, de ses rancoeurs et de ses sentiments inavouables. Et, à cet égard, l'ambivalence de Franz est totale, car il constitue non seulement un substitut sinistre du père, mais aussi, selon toute apparence, le double négatif de Karl, celui qui pousse à leur ultime point d'aboutissement les tentations de son esprit. Il est le révolté absolu, le frustré, le mécontent par excellence.

Il se rebelle même contre la nature qui l'a fait naître en seconde position, après un frère beaucoup plus brillant, doué et aimé de tous, et qui l'a doté, de surcroît, d'un physique peu avenant:

> « Pourquoi pour moi ce nez de lapon, cette gueule de moricaud,
> ces yeux de Hottentot? »[9]

---

8 René Cannac: *Théâtre et révolte, op. cit.*, p. 24.

9 *Les brigands, op. cit.* p. 93.

Franz réunit en sa personne toutes les disgrâces esthétiques. Et cette laideur physique s'accompagne d'une laideur morale, dont elle constitue le signe extérieur. Franz déteste son père et son frère, car il ne pardonne pas au premier de préférer le second.

Il s'avère un parfait aigri, devenu sous l'aiguillon de la jalousie un esprit nihiliste, un matérialiste absolu, voyant dans les liens filiaux, dans l'apparition ou non des êtres à la surface du globe un effet du hasard et de mécanismes purement physiologiques, puisant dans une telle philosophie la justification de ses projets d'assassinat. Il s'interroge:

> « Si la naissance d'un homme est l'oeuvre d'un désir bestial, d'un hasard, qui donc s'aviserait de penser que la négation de cette naissance ait une importance quelconque. »[10]

C'est un homme chez qui l'esprit est intrinsèquement perverti et négateur. Il se rapproche du Méphistophélès goethéen, appelé dans *Faust* "l'esprit qui nie constamment". Il en arrive à cette conclusion:

> « L'homme naît d'un peu de fange, il patauge un moment dans la fange, il produit de la fange et retourne fermenter dans la fange jusqu'à ce qu'il ne soit plus finalement qu'un peu de boue qui colle à la semelle de son arrière-petit-fils. Voilà la fin de la chanson, le cercle fangeux de la destinée humaine. »[11]

Le mot de "fange", qui ponctue à intervalle régulier son discours, met en évidence son matérialisme fondamental. Ce matérialisme le conduit à une vision très réductrice de l'homme qui lui permet de justifier ses projets criminels. Franz s'évertue ainsi, par des raisonnements spécieux, à abolir sa conscience et à tuer en lui tout respect de la vie humaine. Il campe une silhouette de meurtrier cérébral, intelligent et cynique, qui, loin de s'abandonner à d'obscures passions, cherche à donner une assise intellectuelle et conceptuelle à ses décisions. Franz est un personnage effrayant, car parfaitement lucide, préméditant froidement ses actes. Il ne se contente pas de condamner son père à mourir de faim dans un donjon, il donne également l'ordre à un serviteur, Daniel, d'assassiner son frère Karl, dont le retour inopiné risque de le priver de son héritage. Il est donc parricide et fratricide.

Pourtant ce personnage complètement noir et invraisemblable à force de noirceur ne se situe pas aussi exactement aux antipodes de son frère que l'on pourrait le croire. Même si Karl est présenté comme un être généreux et sensible, on rencontre, chez lui également, la tentation du matérialisme. Ainsi, il explique son destin par une convergence de circonstances extérieures et apparemment minimes: "(ses) loisirs, l'humeur de (ses) nourrices et de (ses) gouverneurs, (le) tempérament de (son) père et (le) sang de (sa) mère"[12]. C'est là le médecin Schiller, le réaliste pragmatique, habitué à considérer le corps humain comme la résultante d'une série de données biologiques, parmi lesquelles l'hérédité figure en première place, qui prend la parole.

---

10 *Ibid.* p. 257.
11 *Ibid.* p. 259.
12 *Ibid.* p. 287.

Il s'ensuit qu'il confère peut-être involontairement une certaine parenté morale à ses deux héros. N'oublions pas que l'un et l'autre sont, soit en intention, soit dans les faits, parricides et fratricides, puisque Karl cause indirectement le décès de son père et le suicide de son frère, épouvanté par l'arrivée des brigands venus le capturer. Simplement, Franz commet le mal en toute connaissance de cause et non par inadvertance, comme son frère. Il fait l'effet d'une caricature, d'une réplique déformée et grimaçante de Karl. Nul doute qu'il n'illustre une tentation non seulement de Karl, mais aussi du carabin Schiller, celle du cynisme iconoclaste, de la négation de toutes les valeurs spirituelles.

Schiller a dû éprouver cette tentation dans ses moments de crise morale, de dépression, de révolte contre les mauvais traitements infligés par son père ou par les autorités éducatives. Mais, là encore, il en a honte, il ne veut pas les reprendre à son compte. Aussi s'en décharge-t-il sur un personnage entièrement négatif, pour mieux s'en délivrer et les renier. Il conjure ainsi les démons qui l'assaillent, et utilise Franz comme exutoire à ses mauvais sentiments, à un moi qu'il veut bannir; car, personnalité complexe et divisée, il possède un autre moi, celui de l'idéaliste et du moraliste, qui s'affirmera encore plus nettement dans sa période classique et qui réprouve sévèrement de tels "dérapages" de la pensée.

En Franz, il illustre, pour mieux l'exorciser, une déviation intellectuelle qui le menace, comme, du reste, elle menace le *Sturm und Drang*, celle du titanisme dans le mal. Franz est, à sa manière, une sorte de surhomme, car il se met au-dessus des lois, au-dessus des sentiments les plus élémentaires, entre autres l'amour filial qu'il conteste radicalement:

> « C'est ton père: il t'a donné la vie, tu es sa chair, son sang, il doit donc être sacré pour toi. Voilà encore un raisonnement plein d'astuce. Je demanderais pourtant: pourquoi m'a-t-il fait? pourtant pas par amour pour moi, qui devais seulement être appelé à l'existence? »[13]

Franz procède à une démythification de la paternité qu'il vide de son contenu en la passant au crible de son esprit critique. On a là un exemple typique de sa tendance "raisonneuse" et ergoteuse. A ses yeux, son père n'a aucun droit sur un enfant qu'il a engendré par hasard, sans vraiment le vouloir et qu'il n'aimait pas avant de l'avoir fait naître à la vie. De cette argumentation découle tout naturellement que, si son père n'a aucun droit, lui, le fils n'a aucun devoir.

La subtilité du raisonnement démontre, malgré son caractère choquant, combien Schiller lui-même a réfléchi à ce problème. Il semble en fait qu'à vingt ans, à l'âge où il écrit cette pièce, ce soit encore son principal sujet de préoccupation, beaucoup plus que l'attirance pour les femmes, par exemple, car, finalement, le personnage de la fiancée reste assez pâle. Il a besoin de régler ses comptes avec une enfance, qui l'a meurtri et qui hante son imagination. On a l'impression qu'il exprime, sous le masque commode de Franz, le méchant, des pensées qu'il a longtemps ressassées pour se justifier de sa rancune contre son père, ou peut-être pour s'exhorter à résister à ses abus de pouvoir. La révolte contre le père est si viscéralement ancrée en lui qu'il la répartit sur deux personnages, car le héros positif, Karl, la ressent également.

---

13 *Ibid.* p. 95.

III. KARL, LE REDRESSEUR DE TORTS.

Si Franz peut être considéré comme une projection honteuse et inavouée du moi obscur de Schiller, Karl apparaît assurément, et malgré ses défauts, comme une projection idéale de l'auteur. Il est le rebelle à visage découvert, le titan audacieux et téméraire qu'il a rêvé d'être. Il consomme une rupture avec le passé que Schiller, au moment où il écrit, n'a pas encore réalisée. Celui-ci met en Karl les aspirations secrètes de son âme, en particulier, sa soif de liberté. Karl est le héros type du *Sturm und Drang*, le surhomme qu'un excès de vitalité et de personnalité place d'emblée en dehors de la société dont il ne peut supporter les conventions et les hypocrisies, entraves au développement de son moi. Selon Max Rouché, "Il y a quelque chose de nietzschéen chez Schiller jeune; son Karl Moor est un Zarathoustra incomplètement déchristianisé, un surhomme qui n'ose pas encore être lui-même..."[14]

Ce personnage est d'abord un être hors normes, qui étouffe dans la médiocrité, le philistinisme ambiants. En ce sens, il annonce Nietzsche. On peut discerner aussi dans une telle attitude un reflet de la mentalité de son jeune auteur, mû par un besoin de choquer à tout prix, de secouer l'arbre des conventions et des traditions, pour affirmer une autonomie et une identité qu'il a du mal à conquérir et à faire reconnaître. Aussi place-t-il dans la bouche de son héros les griefs suivants:

> « On veut m'obliger à serrer mon corps dans un corset, et ma volonté dans des lois. La loi a tout gâté en mettant au pas de la limace ce qui aurait volé comme l'aigle. La loi n'a pas encore formé un seul grand homme, tandis que la liberté fait éclore des colosses et des êtres extraordinaires. »[15]

On retrouve, dans ce passage, toute la thématique du *Sturm und Drang*. Il s'articule autour d'antithèses frappantes: limace / aigles, loi / liberté et témoigne des imbrications constantes, dans la pièce, entre la révolte contre le père et la révolte contre la société, tout cela s'incarnant dans un mouvement littéraire, qui constitue lui aussi une rupture avec la tutelle rationaliste et les règles du discours écrit.

Cette étroite corrélation entre vécu individuel et contestation sociale se manifeste encore plus nettement dans les motivations qui poussent Karl à se faire brigand. Celui-ci entre en dissidence, d'abord pour des mobiles personnels. Il voit dans la pseudo-malédiction paternelle de son père la plus grande des injustices et un signe d'inhumanité:

> « Les hommes m'ont caché l'humanité au moment où j'en appelais à l'humanité. Loin de moi sympathie et ménagements humains! Je n'ai plus de père, je n'ai plus d'amour. »[16]

---

14 Max Rouché: "Nature de la liberté, légitimité de l'insurrection dans *Les Brigands* et *Guillaume Tell*," dans *Etudes Germaniques*, 14e Année - Octobre-Décembre 1959 - Numéro 4 - (pp. 403-410), p. 405.

15 *Les brigands*, *op. cit.* p. 99.

16 *Ibid.* p. 125.

C'est bien toujours le père qui est la clé de la conduite du fils, et non de belles considérations humanitaires. Cette entrée dans l'illégalité correspond à un besoin de vengeance et surtout à une quête d'amour. Le fils, frustré, d'autant plus déçu que son attente était immense, semble vouloir adopter, par dépit et désappointement, un comportement d'autodestruction. Le critique Gerhard Fricke constate que "Karl Moor veut se venger de l'humanité par désespoir"[17]. Ce désespoir, sentiment éminemment négatif et destructeur, contient en lui-même la condamnation de l'action entreprise, car il en constitue la source viciée. Il s'agit du comportement d'un être un peu puéril, ne supportant pas les contrariétés ni les imperfections de l'existence, incapable de se dominer, prenant feu et flamme au moindre désagrément et, surtout, n'admettant pas que les hommes ne soient pas tels qu'il les rêve. Très visiblement, le dramaturge réapparaît derrière son héros.

Ces accès de rage dévastatrice, cette déception brûlante d'un amour filial perpétuellement bafoué et devenu plaie inguérissable, il a dû les éprouver. Mais, au lieu de les exprimer anarchiquement par l'action violente, il les sublime et les transmue sous forme littéraire. Lui aussi, comme son héros, s'attaque aux fondements de la société, mais il le fait de manière plus insidieuse et donc plus dangereuse. Lui aussi lance une déclaration de guerre à cette même société, mais indirectement, par ses écrits, brûlots incendiaires. Il existe donc bien entre son héros et lui une parenté intime. A travers Karl, Schiller se fait brigand par procuration.

C'est pourquoi il tente de le justifier après coup, et il plaque sur son action une motivation politique respectable. Il le transforme en une sorte de Robin des bois, de redresseur de torts, de défenseur de la veuve et de l'orphelin, en faisant dire à l'un des membres de sa troupe:

> « Il ne tue pas pour voler, comme nous... Même son tiers du butin, qui lui revient de droit, il le donne à des orphelins... Mais quand il peut saigner un hobereau qui écorche ses paysans comme des bêtes... il est alors dans son élément et se démène comme un beau diable... »[18]

Schiller s'efforce d'absoudre son héros, ou, du moins, de lui donner des circonstances atténuantes. Karl est inadapté à la mesquinerie de son époque dont il fait éclater les structures. Sa violence n'est que la manifestation de son indignation devant l'injustice. Il possède trop de générosité de coeur, trop de grandeur d'âme pour accepter de voir brimer des innocents et favoriser des scélérats puissants. Et il ne trouve pas d'autres moyens pour s'exprimer que l'illégalité.

Sa déchéance sociale est donc le signe et la conséquence de son idéalisme, de sa noblesse de caractère. Schiller fait passer un conflit, au départ strictement privé, sur le terrain des grandes idées. Il s'inscrit là tout à fait dans la perspective du *Sturm und Drang*, mouvement de révolte contre la tradition, la société et les lois qui brident l'individu. N'oublions pas qu'on se trouve à la veille de la révolution française et que la fermentation des idées est déjà à son comble. Les jeunes *Stürmer und Dränger* placent la liberté au centre

17 Gerhard Fricke: "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers". In *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Frankfurt a. M., 1930, p. 42.

18 *Les brigands*, *op. cit.* p. 181.

de leurs préoccupations. Si, sur le plan littéraire, ils sont avides d'échapper à la tutelle rationaliste sclérosante, sur le plan politique, ils prennent parti contre le despotisme, et dénoncent les abus d'un tel système.

Aussi peut-on discerner dans le conflit entre Karl et son père une illustration symbolique du conflit entre révolutionnaires et tenants du système établi. Le vieux Moor partage le conformisme de la société de son temps. Il craint pour l'honneur de son nom et reste tributaire de l'opinion publique. La meilleure preuve en est qu'il meurt en apprenant la déchéance de son fils. Il est l'émanation de la société dans laquelle il occupe, de par son titre de comte et ses biens, une place privilégiée. Ainsi il s'identifie plus ou moins à elle; au père esclave de préjugés correspond la société marâtre. Le dramaturge établit, du reste, tout un système d'équivalences dont le commun dénominateur est la famille. Il est frappant de le voir comparer le monde entier à une famille. Karl, devenu brigand, se désespère d'en être rejeté:

> « Le monde entier n'est qu'une seule famille, dont le père est là-haut, mais n'est pas mon père. Moi seul, je suis repoussé, chassé du nombre des purs. »[19]

Les thèmes de la famille et de l'exclusion hors de cette famille réapparaissent en toute occasion dans la pièce. Ils sont révélateurs d'une obsession dont Schiller n'arrive pas à se dégager. Ils constituent le prisme à travers lequel il appréhende non seulement la société, mais également la création, l'univers.

Il en résulte que la vision politique du jeune Schiller reste entachée de subjectivité et éminemment partielle. Il est, d'ailleurs, significatif que *Les brigands* s'achèvent sur un échec de l'action entreprise par Karl et ne proposent pas de solution pour remédier aux iniquités sociales. C'est une littérature de protestation, d'humeur, mais non de projet politique. Schiller s'empresse même de souligner à quelle impasse conduit l'extrémisme de son héros. Il pratique là une autocritique.

IV. LES LIMITES DE LA REVOLTE.

En fait, on peut se demander si tout ce drame ne tend pas à démontrer que la révolte contre le père est une folie pernicieuse, une erreur tragique. Schiller détruit ainsi d'un côté ce qu'il semblait magnifier de l'autre. C'est peut-être le seul moyen qu'il a trouvé de se justifier à ses propres yeux de n'être jamais entré en rébellion ouverte contre son père.

Il dépeint la faillite absolue de Karl, qui détruit sa famille, fait mourir son père et sa fiancée, sans pour autant avoir tellement oeuvré en faveur de la veuve et de l'orphelin. C'est donc l'échec sur les deux tableaux. Il en découle que le héros a sacrifié sa vie à une illusion. On apprend, en effet, qu'au fil de ses expéditions vengeresses, il ne se contente pas de châtier les coupables, mais tue aussi des innocents. Pour sauver un de ses compagnons de la potence, il met une ville à feu et à sang. Quatre-vingt-trois personnes y périssent: "des malades, ... des vieillards et des enfants."[20]

---

19 *Ibid.* p. 225.

20 *Ibid.* p. 193.

De plus, il est l'otage de sa bande de brigands qui n'ont pas les mêmes scrupules que lui et tuent pour le butin ou pour le plaisir. Il en est accablé:

> « O honte au meurtrier de l'enfant, au meurtrier de la femme, au meurtrier du malade! Que ces méfaits m'accablent! Ils ont empoisonné ma plus belle oeuvre. Voilà, rouge de honte et couvert de dérision aux yeux du ciel, l'enfant qui se vantait de jouer avec la massue de Jupiter, et n'abattit que des pygmées au lieu des titans qu'il devait fracasser. »[21]

Karl fait ici un acte de contrition. Il reconnaît l'inanité de son projet. Il explique qu'il a été vite submergé par la logique de la violence et entraîné là où il n'avait pas prévu d'aller. Il se présente sous les traits d'un enfant naïf et irresponsable, d'un apprenti sorcier, dépassé par les événements, qui, au lieu d'améliorer la société, sème la désolation autour de lui. "Oh! insensé que j'étais, de me figurer que j'allais perfectionner le monde par mes atrocités, et maintenir les lois par la licence !"[22] Certes, il a l'excuse d'avoir agi de bonne foi, dans une intention louable, mais il a manqué de perspicacité, faute grave pour qui prétend exercer une action politique et modifier l'existence de ses concitoyens.

Ainsi Schiller soulève le problème du dévoiement que fait subir à tout idéal l'utilisation de moyens illégaux et condamnables. Il montre que la fin ne justifie pas les moyens, car, précisément, les moyens corrompent et dégradent la fin. C'est le second visage de Schiller qui se dessine ici. Derrière le révolté se dresse le moraliste qui se voit obligé de désavouer les tendances profondes de son être à la révolte. Il est le siège d'un conflit intime. Il oscille perpétuellement entre l'explosion et le refoulement, mais, à la fin de la pièce, le refoulement l'emporte. Karl décide de se rendre à la justice. Il fait acte d'allégeance envers la société et rentre dans son giron. Mû par une logique de rachat, il s'offre en holocauste aux lois qu'il avait tant vilipendées:

> « Ce que j'ai détruit ne se relèvera jamais. Mais il me reste encore de quoi me concilier la loi que j'ai offensée, de quoi rétablir l'ordre que j'ai troublé. Cet ordre exige une victime qui manifeste aux yeux de tous les hommes son inviolable majesté. Cette victime, c'est moi. »[23]

Schiller, fidèle à un besoin d'amplification, à un goût du contraste, éléments caractéristiques du *Sturm und Drang*, métamorphose son brigand en "victime" expiatoire, en saint qui s'immole, non pour des créatures vivantes, mais pour des concepts, "la loi" et "l'ordre", ce qui reflète parfaitement l'idéalisme de l'auteur.

C'est la conversion du titan orgueilleux, qui réintègre le sein de la société, autrement dit, qui effectue un retour au père et aux valeurs inculquées pendant l'enfance. C'est, en fait, "le retour du fils prodigue", parabole à laquelle se réfère explicitement le dramaturge puisqu'il met dans la bouche d'un brigand cette question à l'adresse de Karl: "Fi! tu ne vas

---

21 *Ibid.* p. 195.
22 *Ibid.* p. 345.
23 *Ibid.* p. 345.

pourtant pas jouer le Fils prodigue!"[24] Cette exclamation se situe à la scène 2 de l'acte I, car, au début de la pièce déjà, Karl n'a qu'un souhait: obtenir le pardon de son père, et pouvoir rentrer dans sa famille. Il devient brigand par accident, parce que son père ne se conforme pas au modèle biblique. Et, devenu renégat, il conserve au fond de lui-même la mentalité du fils prodigue, le besoin de retrouver le monde de son enfance et sa place sociale. *Les brigands* reposent donc sur une construction circulaire. On part du père et on revient au père. Au milieu, la révolte apparaît comme une période de crise morale, de dangereuse folie, comme une errance et une déviation, une phase qu'il faut dépasser. A l'instar du fils prodigue, Karl, séparé de sa famille, a perdu ses références morales, et se laisse entraîner à toutes les aberrations.

Ainsi est reconnu le pouvoir stabilisateur du père. A la fin du drame, c'est effectivement la mort de ce dernier, qui provoque chez le héros le choc moral décisif et l'amène à une conversion inattendue. Karl reconnaît alors clairement qu'en dehors de la loi, il n'existe pas de salut et que la forte individualité ne peut subsister par ses propres moyens. Après avoir adopté une stratégie de la rupture, il opte pour celle de l'union et de la réconciliation, en se soumettant à l'ordre établi, si impitoyable soit-il!

Indirectement, le jeune Schiller abjure son idéal du *Sturm und Drang*. Il choisit une fin édifiante et, surtout, conforme au bon sens et à la raison, une fin qui privilégie l'ordre par rapport au chaos. Ce faisant, on peut se demander s'il n'obéit pas là aussi à une habitude d'enfance, à ce besoin inconscient qu'éprouve l'enfant terrorisé de se concilier à tout prix, par un acte d'allégeance, les bonnes grâces de ce père despotique et terrible qu'il ne cesse d'admirer tout en le détestant. Les traumatismes d'enfance, ce conflit permanent, chez lui, entre la révolte et la soumission au père, entre le besoin de s'affirmer et celui de rendre les armes, de s'exclure et de s'intégrer, transparaissent en filigrane dans *Les Brigands*, et expliquent, pour une bonne part, les cheminements inattendus de l'intrigue.

Il est donc indéniable que *Les brigands* constituent pour Schiller un règlement de comptes avec son père, règlement de comptes élargi ensuite à la société et même à la création, puisque le thème de la révolte contre le père est présent sous un triple aspect, familial, social et religieux. Le père par les liens du sang renvoie au père céleste et, plus généralement, aux lois aussi bien humaines que divines. Il est, symboliquement, l'incarnation d'une certaine organisation, d'une hiérarchie et surtout des limites auxquelles se heurte la liberté individuelle. Il rappelle à l'homme sa dépendance, dépendance physiologique sous forme de l'hérédité qu'il vous lègue, dépendance matérielle, sous forme de la subsistance quotidienne qu'il vous octroie, mais aussi dépendance morale sous forme de l'amour et du respect qu'on lui doit.

Le jeune "Stürmer", dans son orgueil et sa démesure, tente d'échapper à cette sujétion, de s'affirmer en rejetant loin de lui les scrupules et les conventions. Mais, ainsi, il fait son propre malheur. Libéré de la protection paternelle, autrement dit, délesté de cet élément de stabilité, de ce lien qui l'arrimait fermement à une structure naturelle, sociale et divine, il est comme un bateau sans gouvernail. Il s'abandonne à toutes les aberrations et les extravagances possibles. Il a besoin de cette tutelle qui est facteur d'équilibre. Cependant, moins heureux que le Fils prodigue, il ne peut, en revenant vers le père, abolir, d'un coup de baguette magique, le mal commis. Il lui faut expier.

---

24 *Ibid.* p. 101.

Par cet épilogue édifiant mais sinistre donné à son drame, Schiller révèle son souci de rigueur morale, son attachement aux valeurs traditionnelles, mais peut-être également sa soif jamais vraiment étanchée d'amour paternel. Il semble que le *Sturm und Drang* existe plus, chez lui, dans la forme que dans le fond, qu'il corresponde à une tentation, une velléité, un mouvement d'humeur, une pulsion semi-consciente, vite réprimés par la logique d'un esprit lucide et réfléchi. *Les brigands* sont, en définitive, un drame sur les limites de la violence, de la révolte et des droits de l'individu.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

II. LA FAMILLE EN QUESTION DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN

Michel AROUIMI:
Parricide et fils de Rimbaud : *Le Pain dur* et le questionnement poétique de Paul Claudel.

Monique PINTHON:
De l'autobiographie au théâtre : l'image de la famille selon Marguerite Duras.

Emmanuel NJIKE:
L'image de la famille dans les comédies de famille d'André Roussin.

Richard DEDOMINICI:
Effondrement de la famille et exaltation de la liberté individuelle dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio (1898-1914) : la tâche involontaire.

Edoardo ESPOSITO:
Autobiographie, mal de vivre et dérision dans *Gare à toi, Giacomino!* de Luigi Pirandello.

Brigitte URBANI:
Six Personnages en quête d'auteur : la famille censurée.

Claude VILARS:
L'impossible évasion : l'hérédité à l'oeuvre dans les "Familles" de Sam Shepard

PARRICIDE ET FILS DE RIMBAUD : *LE PAIN DUR* ET LE QUESTIONNEMENT POETIQUE DE PAUL CLAUDEL

On connaît le souci de Claudel, de dégager sa propre parole des rigueurs académiques du nombre, notamment perceptibles dans le vers classique. La liberté du vers claudelien, en particulier dans l'oeuvre dramatique, répond en effet à une nouvelle définition du rythme, impliquant la potentialité d'un "souffle" individuel. De telles aspirations, et la technique littéraire qui les sert, peuvent d'abord sembler se rapprocher d'une conception du rythme bien actuelle, à laquelle Henri Meschonnic par exemple a donné ses contours les plus nets.

Il reste troublant que les qualités de l'art poétique conventionnel, délaissées par Claudel pour leur aspect trop "mécanique" ne semblent libérer le vers (claudelien) que pour se réactiver, avec une vigueur décuplée, à un autre niveau de la matière écrite. La construction de *L'échange* par exemple avec la récurrence de nombreux motifs dans le discours des personnages, et même de certains tours langagiers: tout cela, a-t-on montré[1], vérifie la toute puissance de la symétrie et de certains étalons numériques, auxquels Claudel tourne apparemment le dos dans ses préoccupations versificatoires.

Si *L'échange* d'autre part doit se lire et se voir comme la projection dramatique du tourment obscur auquel peut s'identifier le désir créateur[2], on peut relire *Le pain dur* comme le complément d'un tel projet, et donc prendre au mot l'aveu de Claudel, ambitionnant de représenter ainsi "la partie... qui se jou(e)... dans le coeur d'un poète."[3] Car en écrivant *Le pain dur*, où le "vers" claudelien cède parfois aux courtes vagues d'une prose assez rude, Claudel semble justement recentrer son questionnement poétique sur la rigueur malgré tout numérique à laquelle obéit sa plume. Et mieux que dans *L'échange*, l'extrême violence de ce drame peut s'apprécier comme une réponse à ce questionnement dans lequel une conscience poétique s'affranchit d'une contradiction qui lui est pourtant consubstantielle.

Les rigueurs du nombre congédiées du vers seraient malgré tout reconnues dans leur action plus secrète dans ce travail nouveau, mais aussitôt condamnées à travers les sordides computations des personnages, lors d'un parricide qui, peut-on croire, rayonne symboliquement sur l'art poétique, dans sa plus haute généralité.

---

1 En particulier dans un article: "Le 'trictrac' musical de Claudel", *Claudel Studies*, XX, 1993.

2 Parlant de *L'échange* dans ses *Mémoires improvisés*, Claudel avoue avoir obéi à l'exigence d'une "conversation intérieure". Les personnages de *L'échange* incarnent donc les "différentes parties" de son âme: "C'est moi-même qui suis tous les personnages" écrit-il à l'actrice M. Moréno en 1900. Cette division intérieure paraît se confondre avec le divorce mental subi dans l'exil: exil vécu du poète, et thème-clef de *L'échange*. Or ce divorce, épreuve d'une contradiction existentielle, est clairement désigné comme la raison première de l'acte et du plaisir créateur: notamment celui de versifier, dans *l'Ode jubilaire à Dante*, où la relance du mètre poétique en question dans ce poème réclame la métaphore de l'exil volontaire: "ce troisième vers sans repos qui m'entraîne ailleurs." (L'évocation des 'coups redoublés' d'un mystérieux gardien, deux vers plus loin, n'est pas moins expressive...) (*Oeuvre poétique*, Pléiade, 1967, pp. 680-1).

3 Paul Claudel, *Théâtre, II*, ed. Pléiade, 1965, p. 1445.

La présence de La Fontaine et de Rimbaud mais aussi de l'Afrique du Nord dans la trame discursive du drame est encore un indice sur la visée la moins apparente de ce drame qui, va-t-on essayer de montrer, solutionne le mystère du silence poétique du négociant en Afrique. Et l'ironie de Rimbaud pour la "vision des nombres" trouve dans *Le pain dur* un élargissement dramatique, en dehors duquel il reste certes bien peu à dire.

Un canevas thématique

Des remarques rapides sur la construction du drame et sur le système d'échos qui s'y opère sont un préalable nécessaire pour cette démonstration. Il s'agit d'un drame en trois actes, avec scènes numérotées[4]. La parfaite harmonie qui aurait résulté du compte de quatre scènes par acte se trouble à peine, par la présence au premier acte d'une courte scène (la scène 4 justement) dans laquelle est simplement annoncée par Sichel l'arrivée de Louis. (Nous soulignons ce léger tiraillement numérique d'autant plus volontiers qu'il se retrouve, comme on le verra bientôt, sur un plan très discret de la matière écrite...)

On retrouve à l'intérieur de chacun de ces actes, des reprises en écho thématiques, distribuées dans une certaine symétrie. Au premier acte, la scène 3 -c'est-à-dire au beau milieu de l'acte qui compte cinq scènes- s'étire entre deux remarques de Turelure : les "Quatre autres voies comme celles-ci partant de la capitale vers tous les coins du pays! et - toujours pour célébrer la venue des temps nouveaux -, sa comparaison de Lumîr à un "petit brûlot" grâce auquel on pourrait "bouter le feu aux quatre coins du monde". Ce parallélisme trop visible, avec toute la violence de ces deux images (une "levée de pioches" introduit la première) est une indication très fiable sur le jeu plus général qui se renouvelle dans le texte.

Au deuxième acte (4 scènes), les scènes 2 et 3 recèlent des échos plus abstraits. L'aveu de Turelure en II, 3: "j'ai fait le brave(...) Je ne suis pas brave"... répond à l'injure que Lumîr adresse à Louis en II, 2: "Lâche! Lâche!". Cette répétition, elle même redoublée dans la même scène à peu d'intervalle, paraît bien se transposer dans celle de "brave", par la subtile équivalence d'une affirmation et d'une négation. (La lâcheté de Louis est d'ailleurs

4 Avec le vieux Turelure et sa compagne juive Sichel, Lumîr la Polonaise en exil attend le retour de Louis, fils de Turelure pour qui son propre frère a sacrifié sa vie sur le sable guerrier d'Afrique du nord. Sur les vingt mille francs que Turelure doit à son fils, la moitié doit revenir à Lumîr, qui les lui a prêtés... Dans cette attente trouble, l'idée du meurtre de Turelure germe sur les lèvres de Sichel, aussitôt acceptée par Lumîr, sa rivale en puissance auprès de Turelure qui convoite sa main.

Face au chantage passionnel de Lumîr, Louis de retour accepte d'exécuter ce projet, avec les deux pistolets que lui tend Lumîr. Mais les deux coups ratent, et c'est le cœur du vieillard qui cède, comme l'avait vaguement prévu Sichel. Le troisième acte nous conduit deux jours plus tard, lorsque tout se règle devant un notaire. L'appel douloureux de l'ailleurs enlève Lumîr à Louis, qui demande Sichel en mariage. Mais de sordides calculs doublent ces élans; Ali, le père de Sichel et vrai Turelure juif, en sera la première victime...

relative, de même que le manque de bravoure de son père Turelure qui se laisse tuer plutôt que de céder à un sordide marché.)

Pourtant en II, 3, la formule de Turelure "Chacun pour soi et tant pis pour les camarades" s'oppose curieusement aux paroles de Lumîr dans la scène précédente, rappelant à Laine la camaraderie de celui, dont elle est la soeur, qui s'est sacrifiée pour lui. Ce repérage n'est pas exhaustif. Jacques Petit dans son édition critique de la pièce, signale par exemple certaines reprises en écho, comme l'insulte "(v)oleur!" Adressée à Louis par Lumîr (en II, 2) puis par Turelure (en II, 3)[5].

Des effets semblables s'intensifient au troisième acte (surtout à son début, comme pour laisser libre la dernière scène, intéressée à un autre niveau de ce système d'échos. Turelure, rappelle Mortdefroid en III, 1, était "plein de foi comme un petit enfant"; et en III 2, Lumîr s'attendrit devant Louis en voyant "le regard enfantin de (s)es yeux".

On peut noter encore, dans la bouche de Turelure et dans la même scène 3 de l'acte II, les deux usages ironique et sincère de l'énoncé: "(Tu l'as dit,) mon petit enfant!" Et "(ne me tue pas,) mon enfant!" Cet exemple est en même temps révélateur des liens qui raccordent les actes (II et III), et qui impliquent en (III) l'identification des personnages opposés.

Cette équivalence se nuance et se confirme, lorsque Lumîr, après avoir évoqué en III, 1 le père "naïf et méchant" de Louis, reproche à ce dernier en III/2 son "air de compassion et de mépris". Cette contradiction subtile qui ressort de la psychologie des personnages peut s'estimer comme un indice sur les dispositions mentales qui président à ces croisements, ces liens thématiques. Dans la bouche de Sichel parlant à Lumîr, l'oxymore "petit morceau de glace ardente"(III, 3) résonne comme un verdict à l'égard de ces dispositions. (On pense bien sûr au point de vue girardien sur cette figure de rhétorique)[6].

Est-ce d'ailleurs le problème du double, qui s'inscrit en négatif dans deux répliques adressées à Louis par Lumîr puis Sichel en III, 2 et III, 3: 'Tu n'es plus le même qu'aucun autre." Et "tes yeux ne sont plus les mêmes"?

L'éclat métaphorique du thème des liens à l'égard de ce système fort bien ficelé, paraît lui-même indiqué par la distribution des motifs illustrant ce thème au troisième acte. Dans la première scène, le notaire Mortdefroid évoque les fils tendus "de toutes parts où... S'empêtrait " Turelure, en "vrai militaire" . Dans la scène suivante, Louis rappelle que son père - et Ali (père de Sichel) "se tenaient par trop de liens". - Mais dans cette même scène, Louis évoque "toutes (l)es choses... commencées" qui l'"attachent", en opposition à Lumîr qui vient de se déclarer sans joie "libre et déliée".

Or un peu après, toujours en III, 2, Lumîr se compare au "prisonnier lié par tous les membres", après avoir stigmatisé le comportement de Sichel qui "entrera dans le corps (de Louis) comme de la ficelle". Entre III 1 et III 2, se rejoue donc tout le drame opposant les cinq (ou quatre) personnages, transposé dans cette reprise thématique, dans laquelle s'annulent les différences apparentes des personnages. Sichel la femme-lien et son père

5 Jacques Petit, *'Le pain dur' de Paul Claudel*, les Belles Lettres, 1975, p. 15.

6 Voir René Girard, *Shakespeare: les feux de l'envie*, Grasset, 1990, p.365.

subissent les liens de leur condition, qui les dispense sans doute de participer vraiment à ce jeu .

Ce dernier pourrait fort bien s'illustrer dans l'image de la croix. Il n'est d'ailleurs pas innocent que les caprices victimaires de Louis, d'abord orientés vers un concurrent dont il aimerait être vite "débarrass(é)" en III 1, se renouvellent en III, 3 à propos de sa part d'héritage: "Bon débarras", pour se fixer enfin sur un Christ déposé: "débarrassez-moi de cette horreur", commande-t-il à Ali dans la dernière scène de cet acte. (Formule répétée dans la dernière réplique du drame: "vous me débarrassez de cette horreur".)

L'équilibre impeccable de cette duplication thématique, indice d'un art très harmonieux, paraît bien visé par le verdict qui s'énonce à travers ce blasphème. On peut d'ailleurs mieux justifier le poids symbolique de la croix à l'égard de cette construction littéraire, en repérant à présent les liens qui unissent deux à deux les différents actes du drame.

La soigneuse unité des occurrences du motif du lien, quatre fois présent au troisième acte, indique tout le poids d'une première inscription de ce motif au deuxième acte: La Mitidja, ce "lien entre nous" dont Louis parle à Lumîr (II, 2).

Pas un "petit bout de terre... à nous" pour les juifs, observe Sichel en I, 1, tandis qu'en II, 2 Lumîr évoque "cette suprême poignée de terre à nous". Mais Louis observant qu' "il n'y a plus d'autre patrie que soi-même" s'apparente à Sichel qui rejette au premier acte (scène I) l'idée de patrie. Quant à Lumîr, elle considère son père (mort) comme sa vraie "patrie" (II, 2) dans une association étymologique qui révèle une attention poétique au langage et dans laquelle s'estompe la réalité psychologique du personnage, en rappelant le jeu de la conscience créatrice, apparemment confrontée à elle-même. Louis et Sichel s'accordent d'ailleurs dans leur vision de Lumîr, à qui Sichel en I, 1 déclare "on dirait que vous n'êtes plus là", bientôt relayée par Louis qui reproche à Lumîr en II, 1: "vous avez l'air tout de suite si loin quand vous le voulez."

Les deuxième et troisième actes sont reliés de même par le motif des dattes, dans la bouche d'Ali (en II, 1) puis dans celle de Louis (en III, 3). La demande de Louis à Ali, concernant le Christ déposé (III, 4), est préparée en II, 1 par les mots: "Vous devriez bien nous débarrasser de celui-ci" (montrant le Christ).

Ainsi les liens plus rares qui unissent les actes deux à deux semblent en revanche empreints d'une certaine clarté symbolique. De même, les actes I et III sont clairement reliés par la reprise de l'adjectif "descendu" appliqué au Christ: dans la présentation du premier acte, et - curieusement - dans le discours de Lumîr en III, 2 "descendu et déposé".

On doit remarquer ici que ce relais I - III 2 se croise avec le relais II 1 - III 4, opéré par la reprise du même motif. C'est donc l'image du Christ qui assure les trois types de relais: à l'intérieur du même acte, entre deux actes et entre trois actes, comme à présent.

Ce privilège est cependant partagé par des motifs abstraits, objet d'un traitement non moins révélateur. Un échange de répliques entre Sichel et Lumîr au premier acte (I, 1): "Sans espérance / Morts sans aucune espérance." s'inverse sur les lèvres de Turelure et de Louis au deuxième acte (II, 3): "Il te reste les espérances / (...) il me reste l'espérance." (Le

pluriel du premier "espérances" répond bien à l'appréciation quantitative de "aucune espérance", second terme dans l'échange précédent.)

Or au troisième acte à la fin de la scène 2, Louis et Lumîr se quittent sur les mots: "Sans aucun espoir./ Oui! Adieu sans aucun espoir". (Le premier "(S)ans espoir est d'ailleurs répété deux fois par Lumîr.)

De même, le thème de la race agrafe le drame, en I 3, II 3 et III 2. A la remarque de Turelure à propos de son fils: "Louis n'est pas de notre race. Ce n'est pas un Coûfontaine!" succède son aveu contradictoire: "Tu es Turelure, le front et le nez sont les miens." (Mais c'est pour cette raison qu'il déclare le haïr!)

Enfin l'allusion de Lumîr à "ceux-là qui sont d'une même race que moi" répond en III, 2 aux étroites considérations raciales reliant I, 3 et II, 3. On peut encore songer aux trois énoncés parallèles, remarqués par Jacques Petit dans la bouche de Turelure, (en I, 2, III, 3 et III, 4), : Bien de famille", "bien de mes ancêtres" et "berceau de famille". Claudel apparemment se joue des mots dans l'espace de son texte...

La gravité de ces concepts: espoir, race... et religion, négativement affectés pour souligner l'architecture de ce drame ne serait pas innocente, à l'égard du jeu poétique pratiqué par Claudel. Jeu très large, intéressant même la présence allusive des noms: à l'évocation d'"Abraham" en I, 1 répond celle d'"Ur" en III, 2. En I, 1, Lumîr parle ainsi à Sichel, à propos de la mort de Christ: "ç'a été pour vous comme une nouvelle naissance(...) une conception par-dessus l'autre, un deuxième péché originel, l'inverse de la bénédiction d'Abraham." Et plus tard en III, 2, parlant avec Louis: "Et moi je serai la Patrie... La terre d'Ur, l'antique consolation!" A la question: "En Pologne?" elle répond un peu après: "En Pologne et plus loin que la Pologne. La patrie de tristesse, Ur de Caldée(...) Dans ce pays avec moi qui est plus près que la Pologne."

Curieusement la notion de redoublement affecte tous les niveaux du texte de ces deux citations. (En I, 1: "nouvelle naissance... l'autre, un deuxième... (et) l'inverse". En III, 2, on note le croisement des répétitions des noms "Ur" et "Pologne", de même que les parallélismes syntaxiques de la deuxième réplique.)

Ces notions de "péché" et de "tristesse" intéressent-elles la nature profonde de la loi qui instrumente le texte? On est d'autant plus tenté de le croire qu'un témoignage analogue (à l'égard de cette loi) est fourni par un triple relais agrafant les trois actes, opéré par de simples jeux de mots, qui rappellent l'ouverture métaphorique d'un tel système sur les secrets de l'imagination poétique, envisagée comme une manipulation ludique et répétitive de la langue.

En II 1, les deux répliques d'Ali et Turelure: "Des dattes./Des dettes" préparent une association verbale dans la bouche de Louis: "une liquidation, ou dirai-je(...) une consolidation?" En III, 4. Claudel a d'ailleurs renoncé, dans sa refonte de la première scène du troisième acte, au jeu de mots du notaire sur "se parjurer" et "se purger" . (Mais l'impact cathartique de "purger" ne fait que se consolider dans cette "liquidation"...)

Le thème des jeux de mots en effet n'aurait pas supporté cette surenchère, puisque dès le premier acte un jeu de mots plus discret suture les scènes I et 2. (Il existe encore, sur le manuscrit d'une version abandonnée de l'acte III un jeu de mots indiqué par Claudel à propos de "(Corneille, père des) Gracques, rabaissés en "Craques".)

En effet l'idée de la mort de Turelure, jailli de l'esprit de Sichel, se précise avec les contours insidieux que lui donnent les répliques de Lumîr. Mais lorsque Sichel observe: "Nous nous sommes clairement comprises(...) Jouez votre jeu, je joue le mien(...) toutes deux contre le mort. " Turelure surgit, qui demande: "Eh bien ! Qui est-ce qui parle de mort?"

C'est la première réplique de la scène 2 qui amène la réponse de Sichel: "Nous discutons les principes du whist et le coup d'hier soir: les ` faibles et les fortes du mort ." Turelure, Lumîr et surtout Sichel ont en partage la responsabilité de ce jeu de mots qui rachète sa discontinuité par l'épaisseur de son relief et surtout par la clarté des notions qu'il regroupe, où se résume tout l'esprit du drame. L'agrafage des deux scènes qu'il opère n'est pas moins signifiant puisqu'à travers lui, au tout début du drame justement, l'art de la composition dramatique se caricature sous un aspect funeste, presque trivial. Un problème de langage et de communication ("comprises - parle - discutons") traverse ce jeu de mots, qui prend valeur de symbole à l'égard de la manipulation langagière dont la conscience poétique semble questionner le mystère... Un peu comme Freud à la même époque, mais en dehors des rets de la réflexion théorique.

On peut seulement s'étonner que le "mort" en question reste en dehors du "coup", malgré son poids sur l'échiquier dramatique. L'entente verbale de Lumîr et de Sichel équilibre suffisamment (en I; 1-2) les saillies de Louis et d'Ali (II, 1, III, 4). Mais nécessairement, Turelure au tout début du drame assume une fonction initiatrice dans ce questionnement ludique du langage. Mieux qu'un jeu de mots prononcé par lui, c'est sa constante manie que rappelle Sichel agacée: "le vieux (Turelure) ne se souvient d'aucun nom, /Moitié insolence, moitié imbécillité, et nous rebaptise tous, / Si je peux dire."

Dans cette mise en question du pouvoir de "dire" et de "nom(mer)", Sichel elle-même se joue consciemment ("rebaptiser": elle est juive!) Et plus innocemment du langage; puisqu'en effet l'étymologie d'"imbécile" (imbecillus) implique l'idée d'une claudication (celle de Turelure boiteux si l'on veut), vérifiée dans le redoublement de"(M/m)oitié", nettement évocatrice de certaines notions claudeliennes du rythme poétique[7].

Cette ivresse de nommer en se jouant du monde extérieur est dénoncée comme une pratique victimaire par Sichel, qui paraît bien la reprendre à son compte. Il en va de même pour Louis, qui appelle son père "vieux turlupin" (II, 3) et qui cajole Lumîr par des petites appellations en langue étrangère, tandis qu'elle le flatte ou plutôt le fouette de la même façon. Cette ivresse, dont les traces sont répandues sur tout l'espace du drame et du texte (les noms recréés par Turelure), recouvre en fait celle qui naît des pratiques ludiques sur le langage, envisagé comme un magma purement sonore ou mieux comme une réserve de termes phonétiquement apparentés, malgré leur divorce sémantique. De telles pratiques ne sont d'ailleurs que le premier échelon du parcours poétique au terme duquel s'épanouit l'art de Claudel.

---

7 Le "pied claudiquant" de Verlaine semble scander (pour les oreilles de Claudel) "le conseil de son art poétique", c'est-à-dire les vers de Verlaine: "Préfère, poète, préfère, préfère, préfère l'impair!" (*Oeuvres en prose*, Pléiade, 1965, p.488).

Tout cela se réduit encore, dans le relais I, 3 (au tout début de la scène) -III 2 (au milieu puis à la fin de cette scène): "Adieu, chère amie!/ Adieu, charogne, puisses-tu crever!" Ce cri de Turelure vers Sichel revit dans la bouche de Lumîr parlant à Louis: "Adieu donc, frère", avant l'"adieu sans aucun espoir" qui clôture la scène.

Cette association contradictoire du désir refusé et de la violence rappelle toute l'ironie inquiète de la conscience poétique, aux prises avec elle-même.

Cette ironie, qui n'est pas toujours consciente, paraît se marquer de même dans les deux citations latines (bibliques) en exergue de ce drame dont Claudel après avoir écrit le mot "Fin", indique les lieux et dates de rédaction: "Hambourg, Octobre 1913/ Bordeaux, Octobre 1914".

Ce parallélisme, l'opposition des deux villes, et le pouvoir évocateur de ces dates complètent pleinement la valeur allusive des deux citations dont nous commenterons bientôt le contenu: la menace de la violence interindividuelle. L'inscription d'une double marque, pour marquer les limites extrêmes de l'espace graphique est encore révélatrice du jeu poétique qui s'opère dans *Le pain dur*.

La tresse des langues

Avant d'examiner le contenu spirituel d'un tel jeu, on remarquera que le principe rythmique auquel obéit la construction du drame (et la distribution de ses motifs les plus saillants) se révèle encore au premier niveau du texte de ce drame de (4+1) + 4 + 4 scènes. En effet des mots ou syntagmes de langues étrangères se répartissent très savamment dans le discours des personnages (12 mots différents, mais 14 occurrences). 4 en allemand. Jacques Petit a souligné l'étymologie fantaisiste du premier, qui n'est pas en italiques mais placé entre guillemets "Tschorlemorl!" Or un peu avant, figure dans une autre réplique de Turelure le syntagme en italiques -exceptionnel dans le texte puisqu'en français: "*Votre père*, (comme vous dites)." 4 en allemand donc, et 2 en anglais ("Also!" répété deux fois), 2 en italien ("contessina", répété deux fois), 2 en espagnol et 2 en arabe, un seul en latin et une expression polonaise "moj Kotku!": mon petit chat (cf. tableau)

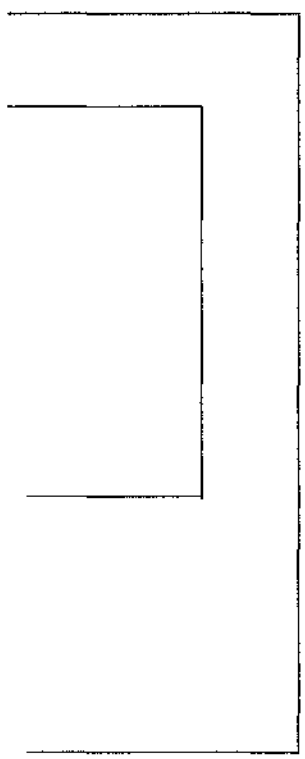
Tous ces mots sont prononcés par les bouches de Turelure ou d'Ali, qui partagent des responsabilités paternelles et par Louis et Lumîr, son *alter ego* et son "frère"! Sans insister sur la répartition bien calculée de ces mots dans ces quatre bouches, on peut au moins remarquer le jeu symétrique indiqué par la présence des deux "contessina" qui laissent libres 4 mots, au début comme à la fin de la liste, et qui encadrent une suite de 4 mots, marquant le centre de la série.

Les deux "Also!" Quant à eux, se distinguent après le premier et avant le dernier syntagme de la suite des 12 mots regroupés sur les deux derniers actes. Il s'agit justement de deux expressions composée, en allemand: "Wohl bekommen!" et "Ganz Wurst!" agrémentées, comme les "Also!", d'un point d'exclamation. (On dénombre d'ailleurs 4 mots composés sur l'ensemble de la série.)

Les deux mots de Turelure en allemand au premier acte chapeautent donc la suite des 12 occurrences suivantes. Rappelons que "Tschorlemorl!" au début n'est pas en

italiques. D'où le poids énigmatique du "Votre père" en italiques, inaugurant ce mystérieux chapelet... Tout cela résulterait du travail de Claudel au moment de l'impression du drame, puisque le manuscrit ne présente aucune indication typographique.

I	1	Tu	*Votre père*, (comme vous dites)
	2	Tu	"Tschorlemorl!"
	3	Tu	"mit frühstuck"
II	1	Lo:	Wohl bekommen!
		Ali	Also!
	2	Lo	contessina
		Lu	hombre!
		Lo	*Adsum*
		Lu	Caballero
	3	Lu	couf
	2	Lo	contessina
		Lo	moj Kotku
	3	Lo	Mekhtoub.
	4	Ali	Also!
		Ali	Ganz Wurst!



4 personnages: Tu(relure)
Lo(uis)
Al i
Lu(mîr)

On peut remarquer d'autre part les appariements créés par les liens sémantiques évidents: les significations alimentaires: "mit frühstück", mieux que "Tschorlemorl!" et "Ganz Wurst !" se répondent dans une quasi symétrie. La différenciation minuscules-majuscules est d'autant plus savoureuse que la graphie "Frühstück" à laquelle on s'attendrait, a été évitée par Claudel.

Enfin les cinq mots regroupés sur le troisième acte paraissent justifier notre attention au "Votre père" initial, avec lequel ce sont dix mots qui s'égrainent sur les deux premiers actes. La mort de Turelure à la fin du deuxième acte marque une rupture majeure dans la progression du drame, et cette répartition numérique conforte l'isolement du troisième acte, face aux deux premiers. (Ce jeu numérique est donc parfaitement accordé au schéma général suivi par la composition de la pièce.)

Ce jeu subtil entre le double et l'unité, de même que le jeu dynamique des douze mots de base, avec une partition mouvante privilégiant le nombre 4, peut s'apprécier en fonction des valeurs et des motifs chrétiens de la pièce. Nul doute que les rigueurs de la symétrie, condamnées par Claudel dans ses définitions d'une versification moderne, persistent insidieusement dans de tels effets. Et c'est ce problème que cerne le déferlement ambigu de la prose alternativement versifiée du *Pain dur*.

Ainsi cette énigme verbale, éclatée dans l'espace du texte, rappelle l'objet profond du projet créateur: le drame d'une parole singulière nourrie de souvenirs livresques, qui s'illustre dans le jeu de ces traces de langues étrangères, entrecroisées dans un véritable rosaire. "Adsum" n'occuperait pas innocemment le centre exact de la série complète. (Il s'agit d'une allusion à la devise des Coûfontaines; mais qui se détache énigmatiquement dans le dialogue, avec un éclat que l'on peut qualifier de métaphysique, eu égard aux préoccupations spirituelles de Claudel...)

Mais le problème de l'unité clivée en deux est justement celui qui domine tout le drame dont les personnages, un peu comme ces langues, sont associés dans des jeux de reflets qui s'activent autour de la violence d'un geste victimaire, visant la figure du père... et celle du Christ.

Chacun à sa manière, les personnages du *Pain dur* éprouvent dans leur corps et dans leur âme le drame si claudelien de l'unité rompue, en quête de sa reformation.[8] Nous n'insisterons pas sur le relief que prend l'action dramatique, envisagée sous cet angle. Les convoitises de Turelure, les élans de Louis et de Lumîr, mais aussi leur ardente solitude, et l'exil renié de Sichel ne sont que les indices superficiels d'une interrogation sans merci, à laquelle se ramènent toutes les œuvres de Claudel.

Or le thème du double, impliqué dans cette notion d'unité scindée en deux, revêt dans *Le pain dur* un éclat dont la violence est sans égale dans le théâtre de Claudel. Débordant les limites sentimentales qui le caractérisent dans *L'échange*, mais sans l'ironie amusée qui fait la légèreté de *Protée*.

---

8 Claudel en effet s'est intéressé au problème de l'"unité restaurée" après la conversion de l'"Un" en "Deux", tel qu'il se trouve exposé dans certains textes religieux. (Voir: A. Espiau de la Maëstre: "Le mythe de l'Androgyne dans l'œuvre et la pensée de P. Claudel", dans *R.L.M.* n°4, 1954, p.172).

Le double, sur tous les plans

Quelques remarques antérieures à propos des jeux symétriques repérables dans la distribution de certaines images ou motifs sont déjà probantes. Au premier acte d'autre part, bien avant que leur rivalité ne prenne une forme déclarée au troisième acte, Lumîr et Sichel sont étroitement rapprochées, par des liens qui brouillent la responsabilité initiatrice de Sichel dans le meurtre de Turelure. Quand Lumîr pensant au sort et à l'argent de ce dernier prononce les mots "entre mes mains!", Sichel réplique "Ou entre les miennes, ainsi soit-il!", avant de lui avouer qu'elle ne peut "tirer un sou de lui: pas plus pour moi que pour vous."

Un peu avant, toujours au premier acte, Sichel prête à "tout trahir" pour sortir de son ghetto pose à Lumîr une question qui l'intéresse elle-même au plus haut point: "C'est l'honneur et le devoir qui vous poussent(...) à trahir celui qui vous aime?" Ce couplage des deux femmes n'a rien d'apaisant, comme l'indique déjà la remarque de Sichel: "Jouez votre jeu, je joue le mien... toutes deux contre le mort". Dans la scène suivante, elles sont présentées par Turelure lui-même comme "deux fines joueuses", qui, de son propre aveu, "encadr(ent)" le "pauvre" Turelure.

Cet encadrement rappelle symboliquement la tension douloureuse qui unit les notions du double et de l'unité. L'accord de Sichel et de Lumîr repose sur des bases douteuses, comme le rappelle au deuxième acte l'orgueil de Lumîr à l'égard de sa propre terre (malgré l'ambiguïté du pronom personnel: "cette suprême poignée de terre à nous"), qui s'oppose tardivement au sentiment inverse de Sichel. Au troisième acte cependant l'exaltation de Lumîr devant Louis "Tu n'es plus le même qu'aucun autre." est relayée par l'inquiétude de Sichel qui lui déclare dans la scène suivante: "tes yeux ne sont plus les mêmes." Et c'est bien au drame du Même et de l'Autre que se ramène l'action du *Pain dur*. Un drame de l'identité si l'on veut, comme l'indique parfois le jeu subtil du matériel pronominal, et dans lequel s'exprimerait en fait celui de la conscience créatrice, aux prises avec le secret des lois auxquelles elle obéit. Secret déjà nommable, dans le conflit du double et de l'unité réfléchi par ces oppositions gémellaires.

La puissance contradictoire qui fonde ces oppositions se retrouve d'ailleurs dans la négation qui rapproche Turelure et Louis: "Coûfontaine n'est pas à lui, ni à moi." (I,3), L'affrontement du père et de son fils, et le parricide ambigu que l'on sait, ne prennent tout leur sens que par les liens d'identification, discrets ou voyants, qui associent les deux personnages.

Certaine réplique de Turelure: "c'est la mer qui m'a pris(...) /je voulais vivre./ Des vagues comme des montagnes(...) chacun pour soi et tant pis pour les camarades." évoque assez le personnage de Louis, dont l'exil guerrier dans le désert où il fut sauvé par un camarade inconnu, frère de Lumîr, apparaît comme le négatif du passé de Turelure (II,3). Ce désir de vivre n'est d'ailleurs pas inconnu de Lumîr, relayée par Louis pour une définition trop rimbaldienne de la "vraie vie" (III, 2).

En même temps l'association des "vagues" et des "montagnes" (opposées au désert!) rappelle symboliquement la violence, toute rhétorique, qui accompagne cette mise en présence des doubles. Le rejet victimaire des autres "camarades" semble très justement donner un contenu individuel à cette violence.

Or au troisième acte, après l'esquisse des nombreux liens déjà repérés entre ces personnages, Louis se substitue encore à son père mort en persistant à nommer le père de Sichel: "Habenichts?" et non pas "Habenix", comme il le fait au cours de la dernière et terrible entrevue qu'il a avec son père (II,3). Si, comme le remarque Jacques Petit, c'est dans le prénom "Ali (Habenichts)" que se révèle la manie de Turelure de rebaptiser les membres de son entourage, on peut penser qu'à ce moment, Louis fait sienne cette manie en surenchérissant d'insolence, pour justement surpasser son père. (Il n'est d'ailleurs pas innocent que Claudel, dans ses indications de personnages, ait choisi "Ali": indice subtil d'une identification de Claudel avec la victime de ce drame? Cette question de Louis qui concerne la présence de cet "Habenichts" à Epernay recouvre un problème nominal, et donc langagier, qui nous renvoie à ceux du poète auteur de ce drame, confronté à la raison première de son art.

Quoi qu'il en soit l'identification de Louis à son père, qui éclate avec maints détails très voyants au troisième acte, est préparée dans l'acte précédent avec l'intervention de Lumîr dont le cri d'encouragement adressé à Louis "Du cœur!" (II,3) peut se rapprocher d'une remarque de Turelure à Lumîr dans la scène précédente, à propos de son "cœur", qu'il souhaiterait voir remplacer l'un des pistolets que Lumîr garde dans son sac. L'équivalence des deux "(C)œur(s)" se rejoue dans celle du cœur de Turelure et du pistolet fatal à ce cœur, même si ce ne sont pas ses balles qui le tuent.

L'identité de tous ces doubles, fragments opposés d'une seule volonté, s'expose avec insistance dans le rapport de Louis et de Lumîr, comme l'indique déjà leur parenté prénominale, accentuée par la note de Claudel: "Prononcez Loum-yir."

Au début du deuxième acte le cri de Louis: "On ne vendra pas ma Terre! (..) Je vous dis qu'on ne me vendra pas!" (II, 2) s'altère avec les mots: "ce n'est pas ma terre que je suis venu sauver/ C'est vous". Lumîr apparaît donc bien comme un double de Louis, par un jeu des pronoms que la référence à la "terre" ramène à une perte consentie des différences. Les différences individuelles ou celles qui séparent les ordres naturels.

Cette union réflexive est alors en crise; la colère de Louis devant le projet de Lumîr d'accorder sa main à son père s'inverse dans celle de Lumîr, outragée par la lâcheté supposée de Louis. (Une inversion semblable au niveau de l'intensité dramatique caractérise aussi le troisième acte, plus subtilement.) Mais en même temps dans cette crise que solutionne le crime non sanglant, fatale contradiction, se vérifie l'adhérence de ces consciences jumelles qui "s'entre-déchirent" ou comme l'écrit Claudel "se dévor(ent) réciproquement."[9]

L'horreur de ce couplage se révèle plus discrètement au troisième acte. Lumîr, pour qui Louis est un vrai "frère", lui crie: "Chacun de nous à l'autre et cela seul!" (III, 2). Mais ce mirage de l'unité reformée recouvre une violence, qui éclate dans la vision de Lumîr attendant sa mort comme "une jeune fille qu'on va pendre à une barre de fer entre les deux murs d'une prison." (Même scène). En même temps Lumîr s'apparente à Turelure s'écriant: "Voici mon fils, et je me tiens au milieu de ces deux femmes qui me conduisent à la mort avec un sourire funèbre!"(II,3). Écho attendu aux mots de Turelure en I,2: "Ouais! pauvre homme! me voici bien encadré par deux fines joueuses."

9 P. Claudel, *Théâtre (II)*, p.1444.

La fusion gémellaire chaque fois espérée s'inverse dans une vision critique qui dépasse les intentions de Claudel, assurément plus chrétiennes. Les deux bourreaux, complices indifférents, et les deux murs qui s'épousent par un unique barreau révèlent la violence interne dont procède cette aspiration. Les couleurs métaphysiques d'une telle fusion s'évanouissent d'elles-mêmes, en même temps que l'aura du Christ s'annule dans les yeux des personnages. Et les mots du père Ali vers la fin du drame "Nous ne faisons plus qu'un" ajoutent une tragique ironie à ce constat. Sa fille va certes épouser Louis; mais cette fusion des races a l'aspect d'un sordide échange, et Ali lui-même n'est qu'un double de cet autre "usurier": Turelure. (On retrouve dans la bouche d'Ali en III,3, l'expression "Que diable", employée à deux reprises par Turelure en I, 3!)

Aussi Ali sera-t-il victime du marché de dupes que lui propose Sichel avec le consentement de Louis. Sichel et Louis avant de s'épouser, s'unissent d'ailleurs dans le texte, aussi bien que Lumîr et Louis dans leurs actions verbales. Jacques Petit a relevé les aspects les plus nets de cette identification au troisième acte: le crime, et d'une certaine façon le reniement des valeurs paternelles rapprochent en effet ces deux personnages. En I, 1 et II, 2, a-t-on vu, Louis parle à Lumîr comme le fait Sichel, et Lumîr elle même lui fait observer: "Vous parlez comme Sichel" pour l'entendre dire: "Son père vaut le mien." (II, 2)

On ne saurait se fonder sur cette référence à la parole et à la valeur d'échange (du pouvoir paternel) pour envisager, à travers cette fusion problématique et ce croisement de doubles, le souci du rythme qui préoccupe Claudel et qui oriente sa parole. Cette ouverture métaphorique s'imposera sans doute mieux, après un examen plus attentif de cette stratégie poétique.

La netteté des rapports gémellaires se durcit encore, lorsque le mythe de l'Androgyne transparaît dans le drame. Lumîr "en habit d'homme" est encore masculinisée par Louis qui l'appelle: "ma soeur... mon petit hussard" (II, 2). Elle même avoue avoir toujours vécu "comme un garçon." (III, 2).

Or en III,3, deux remarques de Turelure anticipent sur ces affirmations: "Vingt-mille francs, mon petit monsieur? comme vous êtes gentille dans votre grande redingote!" Cette allusion à la somme réclamée par Lumîr prend un relief déconcertant, quand le thème de l'Androgyne se voit souligné par un symbole numérique parfaitement adapté.

Un peu après, la remarque "Mademoiselle ma fille, mon petit bonhomme," semble très discrètement relayée par une autre évocation plus tardive de son habit: "avec... ses petites mains dans son manchon en imitation de lapin." Au symbole numérique paraît naturellement se substituer celui - moins énigmatique - de ce manchon ambigu, dans lequel convergent les notions de mimésis et de violence sacrificielle (imitation de lapin). Peut-être même cette allusion aux caprices vestimentaires féminins peut-elle s'interpréter - comme un signe des pulsions cyclothymiques agitant toute cette société en crise, puisque ce climat social est bien le souci avoué de Claudel écrivant *Le pain dur*. (En III, 2, Lumîr évoque narcissiquement sa "belle toilette. Une toilette toute rouge.") Mais à travers ce relais d'allusions, qui répondent au thème de l'Androgyne, s'esquisse encore le symbole d'un certain art poétique: le principe numérique de la duplication se vérifie dans le parallélisme des deux formulations. Au troisième acte d'autre part, Lumîr en "costume de femme" marque bien le clivage du drame en 2 + 1 actes, que ce changement de costume signale énigmatiquement.

A tous les niveaux du texte, donc, se transpose en de multiples reflets le tourment reculé qui anime notre culture. Voilà justifié l'isolement du troisième acte face au regroupement des deux premiers, bouclés par un crime sacrificiel auquel participent tous les protagonistes, et dont la victime énonce des protestations qui se creusent par un consentement ambigu.

Ce tourment trouve des symboles matériels plus ou moins parlants. A commencer bien sûr par les pistolets "Tous les deux(...) au cran d'arrêt" et que l'on peut "armer avec une seule main." (II,3) L'identité mécanique (le cran d'arrêt) des deux armes qu'oppose leur dimension (l'un d'eux est d'ailleurs chargé à blanc, prétend Lumîr) s'exalte dans la fermeté de cette "seule main" anonyme qui résume en fait le destin de Lumîr "unique et absolument seule" (III, 2); Lumîr que le partage de cette solitude ne console pas: "Nous sommes seuls tous les deux dans cet horrible désert. "Désert de "pluie et (de) nuit", contrastant avec celui doré de la Mitidja.

Le fait que "(l)es deux coups ratent" (en didascalie, III, 4) paraît alors pouvoir se lire comme un verdict à l'égard des symboles gémellaires dispersés à tous les niveaux de cette œuvre, ordonnés par un unique schéma mental qui les génère à son image. De cette violence informe, bien saisie dans cette image plastique, la conscience créatrice parvient à se jouer - un peu comme chez Kafka -: attentive à souligner la caducité du phénomène symbolisé, malgré sa persistance embarrassante sur le plan des relations humaines, et - à un tout autre niveau - dans l'exercice du pouvoir langagier, projeté dans ce drame.

La complémentarité du double et de l'unité, en même temps que la violence qu'elle recouvre, s'énonce encore dans les "(d)eux) charrettes" insuffisantes à déblayer un tas d'os humains dans le "cimetière des moines" (II, 1). (Ce déblayage victimaire redouble d'ailleurs le symbolisme immédiat de ces os.)

Même la notion de personne se voit happée dans ce déploiement objectal, quand Louis confronté à Lumîr parle de "ce petit bout de femme qu'on tordrait entre ces deux mains?"(III,2). Écho tardif aux paroles de Lumîr, évoquant son propre père: "il me leva tout debout (...) mes deux pieds dans ses fortes mains,/Toute droite(...)" (II, 2). Le rêve d'unité qui génère cette nostalgie ("Je ne fais qu'un avec lui!") est donc bien trompeur, dans son enthousiasme. En effet cette érection tête-bêche, illustration idéale des retournements et des chiasmes coutumiers à l'art de Claudel, s'effectue au milieu des "sabres dégainés! criant hourra!". Personnification éloquente en II 2, dont l'éclat positif s'inversera dans la formulation correspondante en III 2.

A cet égard *Le pain dur* prend le relais de la démonstration poétique esquissée dans *L'échange*, dont le souvenir persiste dans l'écriture du drame présent[10]. Mais dans *Le pain dur*, la projection de la conscience poétique dans l'espace du drame s'affranchit des voiles narcissiques qui recouvrent la vérité malgré tout cernée dans *L'échange*. La clef opérative de toutes les harmonies s'imprime à tous les niveaux du texte, dans des couleurs lourdement funèbres.

---

10 Jacques Petit et Jean Pierre Kempf ont rapproché les deux drames dans leurs *Études sur la "Trilogie" de Claudel, 2, "Le pain dur"*, Archives des Lettres Modernes, 77, 1967.

La présentation de l'acte III (mieux que celle de l'acte II, agrémentée par le détail sinistre des "deux flambeaux" allumés en plein jour et à volets fermés) est à elle seule très éloquente: "La même pièce qu'aux actes précédents(...) Sichel et Lumîr... sont assises chacune à une table, écrivant sous la dictée de Louis qui se promène de long en large. Au milieu, à une autre table, le notaire(...)"

Cette vision très symétrique, animée par les allées-venues de Louis "qui se promène de long en large" et "dicte et parle à la fois à tous les trois" résume les aspects majeurs d'un certain faire poétique. Un clin d'œil autoréférentiel clôture justement cette indication: "Deux jours ont passé depuis l'acte II." Précision dont il est impossible de tenir compte lors de la représentation, que Claudel ne perd pourtant pas de vue en écrivant ce drame.

En fait l'inscription du double, par ce détail temporel, souligne le clivage du drame en deux parties inégales. Un tel détail évoque d'ailleurs le redoublement de la mention "deux ans" dans le discours des personnages, à propos des activités musicales de Sichel et de la réparation du toit au premier acte (scènes 1 et 2), mais encore les "deux heures" nécessaires aux libations de Turelure au début du deuxième acte, relayées dans la scène suivante (comme précédemment, donc) par les "vingt minutes" (et les "six années") qui inscrivent le même symbole numérique dans le discours de Louis parlant à Lumîr, son double si proche et si lointain: "bel ange lointain à mes côtés," (II, 2). (Nous ne faisons d'ailleurs qu'effleurer superficiellement le jeu chiffré de Claudel, qui mériterait une analyse plus serrée.)

La litanie du texte

Signalons au moins, dans la frénésie duplicatoire qui agite le texte, un signe plus fuyant de cette distance critique. Les reprises verbales ne se comptent pas ou presque dans le discours des personnages, où elles reçoivent un relief qui déborde - un peu comme chez Maeterlinck - les obligations du réalisme théâtral. On peut distinguer les répétitions immédiates, ou les reprises de vocabulaire à très court intervalle dans le discours de certains personnages. Et d'autre part les reprises verbales associant deux répliques, rarement parfaites, et le plus souvent gauchies par des variations syntaxiques ou graphiques parfois très discrètes.

C'est dans la bouche de Turelure que sont placées la quasi totalité des répétitions du premier type: les reprises immédiates et intégrales. Songeant que Turelure assume ouvertement le rôle de victime émissaire, plus "mouton" que "loup" aux yeux de Lumîr (I,3), on peut accorder à ce bégaiement justifié par les simagrées mondaines ou au contraire par l'horreur d'être tué, la valeur symbolique que réclame par exemple le bégaiement de Billy Budd aux yeux de certains critiques. Ainsi l'énoncé "Charmant! charmant!" est immédiatement relayé par les mots "toujours l'honneur! c'est ma devise? / Toujours l'amour!" comme disait le roi de Westphalie en levant son verre."

Une reprise littérale ("(c)harmant") s'élargit dans une reprise plus nuancée, dont le parallélisme syntaxique réclame alors une certaine attention: un lien sémantique unit cette devise (véritable chiffre individuel, découpé sur un horizon culturel commun à tous les hommes et intégré par une conscience) et ces paroles du roi (de la nation ennemie!) qui accomplit dans cette libation un acte où s'abâtardissent les plus vieux rituels.

Un problème de langage, immédiatement connecté à cet énoncé, accuse le relief métaphorique de ce babillage mondain: "De quoi les Allemands ont fait 'Tschorlemori'"

Curieusement, la reprise "Capitaine, mon capitaine" par Turelure assure le démarrage de l'acte II, qui s'achève par le "crime" que l'on sait. A l'occasion cette fois d'une dégustation de vin bien réelle, Turelure se déclare "le plus heureux des hommes entre mon quasi beau-père et ma quasi belle-fille." Mais on a déjà précisé le contenu funeste de ce genre de visions. On comprend alors que Claudel ait renoncé au syntagme "mon quasi beau-frère", glissé entre les deux précédents dans une version antérieure, même s'il renforçait le doute qu'entache - comme toujours dans ce drame - cette considération particulière. Dans cet énoncé se prolonge d'ailleurs l'ardeur répétitive qui caractérise essentiellement Turelure. Ali, certes, s'exclame presque aussitôt: "J'en suis sûr! j'en suis sûr!" et dans la scène suivante, une tirade lui est réservée où les mots "(re)blé" et "(re)betteraves" se répètent chacun cinq fois. Ali, a-t-on vu, est un double reconnu de Turelure: autre victime émissaire, qui partage avec Turelure ce privilège verbal que les autres personnages ne semblent lui disputer que dans la souffrance ou l'égarement.

C'est d'ailleurs sur les deux premiers actes que se distribuent les reprises verbales de ce type. Les mots de Turelure au premier acte "J'ai horreur des scènes de violence!(...) et je n'aime pas les violences." (I, 5) sont d'ailleurs révélateurs. Leur répondent, en II, 3, les protestations redoublées du vieillard qu'on assassine. Celles-ci contaminent le discours si résolu de son fils qui s'exprime ainsi avant de tirer deux coups de feu. "Mon argent, voleur! mon argent, voleur!" On note encore, peu après le redoublement du mot "violenc(e)", les paroles du même "vieux loup": "Quand il me tuerait, il n'aura pas un sou de moi(./!)" (répété deux fois, avec la variation de la ponctuation indiquée.)

Le principe de la répétition, dans lequel se raidissent tous ceux qui président à l'art poétique - au grand inconfort spirituel de Claudel! - est significativement ramené à la violence, qui sous toutes ses formes imbibe le contenu thématique de ces reprises verbales.

Après avoir réaffirmé son horreur de la violence, Turelure justement évoque les "dernières paroles" de Lumîr, puis déclare, un peu après, "ce n'est pas la peine de répéter", à Sichel qui évoque la possibilité de sa mort (I, 5). Dans une version antérieure de la scène, cette déclaration est introduite par un énoncé qui semble révéler la visée métaphorique de cette allusion à la "répétition": "Quel mot, quelle manière de dire les choses!" L'art de dire de Claudel serait l'objet de cette remarque de Turelure excédé par les répétitions inutiles. Et le thème des répétitions verbales affleurant dans son discours est finement connecté à celui de la violence.

Le même jeu prend des formes moins évidemment rhétoriques, lorsque les reprises s'effectuent sur les répliques immédiates de deux personnages. (Sans parler des reprises verbales en chaîne, qui persistent au fil de plusieurs répliques).

Ainsi au début du deuxième acte, les souhaits des trinqueurs: Louis: "A votre santé, mon père!" Turelure: "A la santé de ces dames!" (didascalie: Ils boivent tous deux.") se reproduisent un peu plus loin. Louis: "A votre santé, Monsieur Habenichts!". / Ali: "A votre santé, mon Capitaine!" ("Il boit son eau").

On pourrait, à propos de ce chiasme un peu distendu, faire le bilan de la plupart des notions effleurées jusque là. Ce croisement sophistiqué de significations résume toute la problématique de ce groupe humain, de même que celle du poète auteur de ce drame,

comme semble furtivement l'indiquer le souci qui dispose cette célébration à la "santé" après la fin du premier acte, dont le contenu verbal est rythmé par les notions de vieillesse et de mort.

On peut enfin observer, sans se risquer à évaluer la qualité probable des effets de symétrie particularisant certaines reprises verbales, qu'après avoir tiré les deux coups de pistolet, Louis apparaît "les bras croisés" (didascalie). Cette référence symbolique, acoustique et visuelle, recouvre en fait un peu comme dans *L'échange*[11] tous ces jeux d'échos.

Les premiers mots de Turelure, au début du drame, ne sont pas moins signifiants. Avant même qu'il apparaisse sur scène, où seules sont visibles Sichel et Lumîr, on entend son discours à la foule, dans lequel se raidissent tous les artifices rhétoriques dont Claudel était las. (Divagations gémellaires de Turelure, inspirées par la frontière ouest.) Mais la reprise "Te te te te...", qui coiffe sa plus longue intervention, le signale déjà comme la victime désignée, qui entraîne dans son destin une certaine notion du rythme, à laquelle Claudel ne peut tout à fait s'arracher, sinon en consommant le sacrifice de son art?

Avant de mentionner le Christ "descendu" dans la présentation du premier acte, Claudel indique le sort réservé aux livres "enlevés des rayons... (em)pilés ça et là sur le plancher". Cette disposition alternative des piles, parmi d'autres détails de cette présentation, rappelle (comme le va-et-vient de Louis dictant simultanément deux lettres en III, 1) le vocabulaire symbolique adapté à la critique d'un univers culturel, immatériellement présent dans ces livres. La mention "Désordre et poussière" paraît même viser la vérité repoussante qui secrète les qualités visibles, ordre et clarté de la langue, instrumentée comme un système d'échos.

Et oui et non

Certaines citations, depuis le début de cette étude, exigeraient qu'on nuance ce point de vue trop restrictif sur le problème du double. Dans le langage même, un jeu d'oppositions complémentaires tempère la rigueur de ces appariements. On a pu noter l'équivalence ludique du "père" et des "dames" chez les trinqueurs ou celle du "beau-père" et de la "belle-fille", tandis que celle du "vieillard et (d')une jeune fille" dans la bouche de Lumîr (II, 2) prépare, semble-t-il, le contraste de Lumîr "plus jeune que" Louis, conscient d'être "le plus fort"(III 2).

Le contenu symbolique de la déambulation épistolaire de Louis "de long en large" s'accuse dans sa demande à Lumîr: "Mets le sac ici à ma droite." (II, 2). Ce reflet du souci claudelien de la polarité revêt une signification qui dépasse le symbolisme du "cœur" (Lumîr lui répond alors: "Du coeur!"). A moins d'estimer les battements de ce cœur et l'excitation mercantile qui saisit Louis dans la dictée que rythme son arpentage de la scène comme des indices, sur le rôle joué dans la formation de tous nos désirs par l'entrechat du double et de l'unité, qui modèle nos consciences. C'est-à-dire le jeu alternatif du oui et du

11 On pense à l'ordre de Lechy à Marthe devant le cadavre de Louis Laine. "Croise-lui les mains sur la poitrine", lorsque cette vision vient clore un parcours métaphorique, que nous avons décrit dans l'article déjà cité: "Le "trictrac" musical de Claudel".

non, qui connaît dans ce drame des transpositions verbales très diversifiées. L'ivresse computrice de Louis n'en serait d'ailleurs qu'un effet dégradé, au demeurant très répandu dans notre monde.

Les pistolets, a-t-on vu, sont différenciés par les adjectifs "grand" et "petit" (II, 2). Le texte se joue de cette opposition, par des reprises verbales assez serrées. Un seul est "chargé à balle" déclare Lumîr. Mais après la mort de Turelure, celle-ci révèle que "le premier pistolet aussi était chargé." Ces derniers mots du deuxième acte, accompagnés du rire de Lumîr, déchargent toute leur ironie sur les jeux litaniques du texte, soigneusement variés par les différenciations graphiques.

La violence... mimétique, faut-il dire, se trouve matérialisée dans ces deux armes, manipulées dans le discours des personnages. Le conflit qui les rassemble se resserre aux dimensions de ce double objectal, inopérant et efficace. (Les deux coups ratent, mais le cœur de Turelure lâche.)

Malgré cette mort, qui marque une coupure dans la progression dramatique, ce n'est pas tant la chronologie du mécanisme de la violence sacrificielle qui intéresse l'œil de Claudel que son empreinte vivace, dans sa conscience d'homme et de poète. Négligence inspirée, grâce à laquelle la violence peut mieux nous parler de sa propre nature, indifférente à l'enchaînement causal de ses effets. Peut-être même cette vision dramatique, où s'enchevêtrent les plages du parcours logique de la violence, nous révèle-t-elle un avatar inédit de ses procédés?

Au premier acte, le "mélange bien frais de vin blanc et d'eau de seltz", dans la rêverie gourmande de Turelure, prépare l'intervention des pistolets. Des valeurs sacrificielles colorent d'ailleurs ce vin et cette eau mêlés. En mai 1914, Claudel qui travaille au *Pain dur* note justement dans son *Journal:* "Le vin et l'eau: la vie et l'éternité", avant la citation de Zacharie qu'il placera en exergue de ce drame.

La conscience du poète explore donc - dans ce drame - le rapport très obscur, pressenti entre le plus vieux symbolisme culturel (l'opposition pacifiable du vin et de l'eau) et le souci de la violence interindividuelle, exprimé dans cette parole biblique. (Une remarque de Claudel en avril sur les différences gustatives de certains vins peut alors s'interpréter comme la trace innocente d'un même souci. Entre le "clair léger, le charnu gentil et le condelet piquant" se rejoue en fait le conflit du *Pain dur*. (C'est pourquoi des remarques sur la qualité de différents vins agrémentent les répliques de Turelure et de Louis au début du deuxième acte!)

Aussitôt après cette allusion au "vin blanc et (à) l'eau de seltz", l'alliance de la réfection du toit "il y a deux ans" et des occupations musicales de Sichel, interdites par Turelure "depuis deux ans", réoriente cette échappée symbolique sur les voies de l'art et de l'harmonie bien réglée, bien chiffrée. Et dans la présentation du deuxième acte, les deux "flambeaux" qui "brûlent au milieu de la table" malgré le jour masqué par les volets imposent leur lumière incommode, dans laquelle s'absorbent les lueurs de notre culture: on pense à la valeur exemplaire que Claudel, plus significativement que d'autres penseurs, accorde à Rembrandt ou aux œuvres plastiques de l'art extrême-oriental . Mais le mariage du jour et de la nuit, symbole de toutes nos attirances esthétiques, se consomme à présent dans une atmosphère sordide, pour laquelle *Le pain dur* mérite tout notre intérêt.

Au-delà du décor visible, le même jeu s'étend aux réalités architecturales évoquées sur scène. Tandis que Lumîr et Louis préparent le crime en apprêtant l'un et l'autre pistolets, Sichel inspiratrice du crime "est avec son père dans l'autre aile du bâtiment."(II, 2).

Un peu avant, la ville de Rheims, plus froide encore par le "h" qui s'y glisse, est discrètement opposée à Alger, dans un échange de répliques entre Louis et son père, à propos du vin dont Louis "reconnaî(t)" le bouquet. Complétons cette citation: il s'agit du vin "dont Jean de La Fontaine buvait avec Monsieur Pintrel, seigneur de Villeneuve."(II, I). Éloquente évocation, conjuguant la noblesse promeneuse et la roture installée, mais surtout la célébrité de plume et la renommée plus limitée d'un tel seigneur. Claudel remarque d'ailleurs dans *Contacts et circonstances* que ce Pintrel, "trésorier du Soissonais" fut le parent de l'humaniste qui fut le "professeur de Jean de La Fontaine."[12] Un lien véritable, associe donc ces deux figures!

Le gros Turelure, ce petit seigneur, est en fait un trait d'union entre ces deux figures symboliques, puisqu'en effet son nom dont il est si fier "Coûfontaine" l'apparente à l'auteur des *Fables*. Et ce vin "ressemble à un gros bourgeois qui a tout de même de la finesse."

Il faut relire ces paroles comme un verdict innocent sur le savoir-faire du poète ouvrier Claudel, "trésorier" de la langue si l'on veut - un peu comme La Fontaine, dans sa maîtrise un peu trop belle du "Nombre"? Mais encore ouvrier conscient que son art résulte d'une domestication des forces contradictoires qui s'affrontent dans sa conscience, analogues à celles qui agitent le monde, en particulier vers 1914...

Le double point de vue de Louis et de Lumîr, qui considèrent Turelure comme un "vieux loup" (Sichel aussi le nomme ainsi: I, 5) ou comme un "mouton", coïncide avec l'ambiguïté des significations auréolant la victime des anciens rituels. Il s'agit d'ailleurs d'un loup âgé, amoindri; par contre ce "mouton" attendrit moins qu'un agneau! Mais Turelure n'est pas si simplement la victime de désignations contradictoires. Lui-même se fait le porte-parole ou mieux l'incarnation de la contradiction, principe élémentaire de la violence, et peut-être de tous les rythmes.

Avant d'être comparé à un mouton par Lumîr qui observe que ses "deux lèvres sont comme des marionnettes qui se poursuivent et se disent tout ce qu'(il) pens(e) quand (il) n'y pens(e) pas", Turelure, en écoutant les reproches que paraissent mériter ses pratiques d'usurier, déclare: "C'est faux, je veux dire c'est vrai."(I,3). Le poids de cette contradiction qui rayonne sur tout le drame a été fort justement souligné par Jacques Petit. Elle émerge parmi toutes les affirmations contradictoires que se partagent les personnages et dans lesquelles se schématise la tendance du texte à troubler toutes les significations proposées à l'attention du lecteur.

On peut donc voir dans cette contradiction l'expression accomplie du jeu d'écriture présent. En effet le caprice de Claudel, renonçant à l'énoncé d'Ali "Je n'en doute pas, je n'en doute pas" pour écrire "J'en suis sûr! J'en suis sûr!", est assez instructif sur la stratégie poétique de Claudel, fondée sur l'équivalence du non et du oui.

---

12 P. Claudel, *Oeuvres en prose*, Pléiade, 1965, p.1005.

Sans revenir sur les exemples repérés par Jacques Petit pour montrer que les personnages, "à force d'être contradictoires, finissent par être vraiment doubles"[13], remarquons le jeu des comparaisons qui succède à cet énoncé de Turelure ("C'est faux(...) c'est vrai"): loup-mouton, marionnettes. Ces marionnettes sont d'ailleurs encore des doubles, des mimes désincarnés. Leur symbolisme général est aussitôt investi dans une interférence de la pensée réfléchie et de l'absence de réflexion ("ce que vous pensez quand vous n'y pensez pas."). Le jeu mécanique des deux lèvres, si contradictoire, nous renvoie effectivement au discours de Turelure, si volontiers syncopé. Est-ce encore un travail artistique, que stigmatise l'image de ces deux poupées fabriquées? Au moins témoignent-elles de la contradiction qui rayonne à partir de cette conscience miroir (Turelure), où se conjuguent en fait tous les personnages du *Pain dur*.

Le clivage intérieur de la conscience créatrice, si bien rejoué sur la scène de *L'échange*, s'élargit à tous les niveaux du drame présent, comme pour déborder les limites d'une expérience intérieure, en s'ouvrant énigmatiquement sur tous les horizons de notre culture.

Turelure se contredit d'ailleurs lui-même, quand il déclare aimer son fils devant Lumîr (I, 3) avant de reconnaître sa haine, qui ne vise au fond que lui-même (II, 3). De même, il déclare tour à tour: "Je ne suis pas un lâche!" (II, 2) et "Je ne suis pas brave." (II, 3). Il présente d'abord sous un jour positif son rôle destructeur dans la carrière d'artiste de Sichel, la musicienne juive et sa maîtresse (I, 1 et 5). Et la possession de l'harmonie, dans le corps de cette femme, ne le satisfait plus.

Le "Non !" définitif lancé à son assassin paraît dénouer la contradiction qui s'énonce dans les mots: "Tu peux tuer ton père, si tu le veux.(...) Tue-moi si tu le veux... /Non, ne me tue pas, j'ai peur ! (...) Je suis un bon catholique à la manière de Voltaire! /Non, non, je ne ris pas! Mon fils, ne me tue pas, mon enfant ! "Peut-être faut-il comprendre, à l'écoute de ce croyant à la manière de Voltaire qui vraisemblablement n'ironise plus, que la violence retournée sur elle-même finit par s'abolir, dans l'espace d'un pur instant fatal, restitué dans ce drame sous la forme d'un élan spirituel, encore très ambigu. (Les mots que Louis adresse à Lumîr: "Victime de toi-même" pourraient s'interpréter dans ce sens.)

On s'attarderait à sonder la psychologie d'un personnage qui n'est en fait qu'un repère de choix, dans la distribution giratoire des rôles. Le "Non" redoublé de Turelure n'a d'ailleurs de sens que par les deux "Oui." que Lumîr et Louis prononcent au début de la scène suivante (II, 4) à propos des "deux coups à la fois" tirés par Louis (syntagme répété deux fois dans cette même scène, avec une différenciation graphique de l'article "(L/l)es".)

Les différences individuelles de ces personnages ne valent guère, au regard de la nécessité qui donne au texte sa cohérence formelle. L'aveu de Louis à la fin de la scène (et donc de l'acte II): "Oui, je n'aime pas les marivaudages" stigmatise évidemment le propre goût de Claudel pour Marivaux, dont les pièces l'intéressent tant pour leur "construction" et leur "composition"[14]. Sur l'échiquier dramatique de Marivaux, peut-on croire, se rejoue le

13 J. Petit, *op. cit.*, p.26, note 16.

14 Michel Lioure rappelle cet intérêt, pour éclairer ses propres observations sur la rigueur mathématique avec laquelle se distribuent au fil des scènes les personnages de *La Ville*. (Voir:

conflit du oui et du non, tout comme sur la table de whist évoquée par Sichel au premier acte, à propos des manigances macabres qui l'unissent à Lumîr contre Turelure.

Après cette allusion aux "marivaudages", Louis ajoute immédiatement: "Compte ton argent, et moi, j'ai à vérifier quelque chose." Cette vérification concernant ces pistolets auréolés du sens métaphorique déjà précisé laisse rêveur. Sans nous attacher plus longtemps à cette "vérification", questionnons seulement au moment de la mort (II,3), le claquement de dents indiqué par une didascalie.

Deux didascalies se suivent d'ailleurs de très près, dans lesquelles les mots "deux pistolets" et "claquant des dents" semblent se suivre. Un tel claquement hérite à son tour du symbolisme concernant les jeux litaniques ou syncopés du texte, qui trouvent ici leur plus terrible expression.

On remarque en outre qu'à la fin de cette scène 3, une didascalie articulée en deux paragraphes s'accorde plastiquement aux événements visuels et sonores: deux indications scéniques les encadrent!

Dans ce jeu réflexif, sans doute en partie intentionnel (d'après l'intérêt connu de Claudel pour les ressources plastiques de la matière écrite), culminent les capacités mimétiques et métapoétiques du texte claudelien. Mais l'aura d'un tel jeu succombe justement dans le mouvement de la "mâchoire (qui) s'avale", lorsque le cadavre "immobile"(...) "s'affaisse sur un bras du fauteuil."

Les magies de l'auto-analyse sont ainsi réduites, dans cet auto-avalement qui n'est affirmé que dans le texte à lire et qui indique la culpabilité poétique, à l'origine du projet d'écriture du *Pain dur*. Les membres de ce groupe humain, dans leur désir de "se dévorer réciproquement", miment le drame de la conscience créatrice aux prises avec sa propre vérité, lui renvoyant une image condamnatrice de toutes les qualités qui la parent.

Ces qualités, faut-il croire, seraient pur effet de la violence, lorsque la compulsion mimétique, inhérente à tout geste créateur, s'aggrave dans un repli sur soi magistralement analysé dans *Le pain dur*. Repli auquel s'accordent, sur le plan de la matière écrite, les rythmes qui travaillent les niveaux les plus profonds du texte, indépendamment de la volonté créatrice, dont le triomphe sur les règles figées de la composition poétique serait relatif, même si ces règles semblent moquées, singées par la surface syncopée du texte.

Une pensée de Claudel à propos du *Pain dur*, sur le ridicule de l'"admiration stérilisante de (s)a propre personne"[15], témoigne assez du degré de conscience claudélien, à l'égard du rapport entre les jeux spéculaires du texte, lui-même si apte à se prendre pour objet, et le tourment sans nom qui anime le schéma mental dans lequel se perpétue une contradiction originelle.

Arthur et Turelure

La double nature de Turelure, à laquelle s'accorde si bien l'architecture de ce drame!, est d'abord signifiée dans les mots de Sichel "Moitié insolence, moitié imbécillité, (il) nous

---

L'esthétique dramatique de Paul Claudel, Armand Colin, 1971, p.602.)

15 P. Claudel, *Théâtre II*, p.1440 et 1441.

rebaptise tous, / Si je peux dire."(I, l); la valeur métaphorique que nous accordons à cette "imbécillité" se précise vers la fin du même acte, avec une double évocation dans deux répliques de Sichel et Turelure (imbéciles-imbécillité) immédiatement connectées au projet d'"écrire" à Louis. On peut ainsi penser que Claudel, parmi tous les souvenirs de la *Correspondance africaine* de Rimbaud qui hantent *Le pain dur*[16], privilégie l'ombre de l'amputé dans laquelle Gérard Macé a reconnu celle de tous les rythmes poétiques[17]. Les remarques inspirées à Claudel par la claudication de Verlaine, de même que la parenté déjà remarquée de Rimbaud et de Turelure boiteux[18], peuvent conforter ce rapprochement. Mais c'est en fait l'imagination poétique elle-même (Turelure se jouant des noms) qui se voit ramenée à la compulsion mimétique au travail dans toutes les consciences; c'est d'ailleurs cette compulsion que paraît mimer cette déclaration de Sichel!

Or une autre affirmation de la double nature de Turelure: "naïf et méchant" (cette fois d'après Lumîr qui s'inquiète de la ressemblance de Louis et de son père: III, 2) est suivie par les mots: "Non, vous êtes redevenu le même, - le même qu'avant." Le texte même dément le contenu du discours du personnage puisque la duplication de cet énoncé répond au tout premier "(m)oitié... moitié", comme "redevenu" répond à "rebaptise". L'incarnation du rythme, apanage de Turelure, est aussi bien confiée aux autres personnages, et s'affirme surtout dans le texte.

On peut encore observer que les trois relais définis par le motif de l'"espoir" agrafant les trois actes sont chaque fois valorisés par le thème du double: opposition de la "nouvelle Pologne" et de l'ancienne (I, 1), adieux déchirants de Louis et de Lumîr (III,3) et, entre les deux (II, 3), affrontement des "deux Turelure" dans une crise gémellaire ("il n'y a pas besoin de deux Turelure". Le motif de l'espoir n'est qu'un prétexte, grâce auquel la loi qui instrumente le texte découvre sa vraie nature, c'est-à-dire sa valeur d'effet et de témoin de la violence. C'est, d'ailleurs, pourquoi le texte joue à plein de la contradiction des "espérances" et de l'absence totale d'"espoir": les aspects réversibles d'un tel sentiment se prêtant fort bien à cette révélation.

Mais toujours dans cette même scène - (III, 3) - s'effectue la maîtrise intellectuelle de cette crise, lorsque Sichel s'écrie: "ces cadavres qui nous entourent(...) ne nous empêcheront pas éternellement de vivre! / Si tu n'as pas su supporter ton père, nous ne supporterons pas davantage tous ces simulacres."

Ce mot "simulacre" précise le sens des "mensonges" de la *Saison en enfer*, (Dans certaines paroles de Lumîr, préfigurant cet énoncé de Sichel, se retrouve d'ailleurs une expression que Claudel semblerait avoir reprise à Rimbaud: les "ombres nulles" qu'elle évoque[19] sont-elles projetées par "la nuit si nulle" du poème *L'éternité*, qui se trouve

16 Si l'on étend au *Pain dur* la, remarque de J.C. Morisot sur *Tête d'or*, où il reconnaît le souvenir des "lettres d'Éthiopie" de Rimbaud, largement publiées par Paterne Berrichon en 1899 (J.C. Morisot: *Claudel et Rimbaud*, Minard, 1976, p.132).

17 Gérard Macé, "Rimbaud recently deserted", dans *Ex-libris*, Gallimard, 1980, pp. 80 - 81...

18 Voir en particulier l'article de Jean Pierre Kempf: "Le boiteux: Turelure, Rodrigue, Rimbaud, Jacob" dans *Paul Claudel*, 3, *la Revue des lettres modernes*, n° 134-136, PP. 107-109.

19 Jacques Petit rapproche de cet énoncé de Sichel les mots de Lumîr: "Est-ce que tu te laisseras éternellement chevaucher par ce vieux cadavre?" (II, 2) et "des figures aussi vaines que le sable, un peuple d'ombres nulles"(III, 3): *op.cit.*, p.136.

d'ailleurs reproduit par Rimbaud, avec les altérations que l'on sait, dans *Délires II* ? Et ces consciences en enfer vouées au "désert" assument en fait les aspects les plus contradictoires d'une expérience poétique, au mépris d'une véritable continuité thématique dans la répartition des rôles, qui serait d'ailleurs impossible à tenir. Louis lui-même, comme Louis Laine de *L'échange*, est un "homme de chimères" (II, 3). Quant à Sichel, demandée en mariage par Louis, "Elle balbutie." Cette didascalie (III, 3) indique assez comment l'"imbécillité" de Turelure revit en Sichel.

La conscience poétique, détachée des pratiques où se reconnaît trop l'œuvre de la mimésis, adhère encore à la fascination du nombre (et des rythmes) bien que celle-ci, dans la même réplique de Sichel, emprunte l'aspect dérisoire du progrès cartographique: "la carte qu'on étudie(...) toutes les côtes chiffrées!" Sichel alors se fait l'écho du tout premier discours de Turelure, célébrant les progrès à venir avec des phrases que Sichel prétend d'ailleurs avoir "trouvées" pour lui. Même cela est condamné, comme un douteux opportunisme intellectuel. (Les accents très rimbaldiens du discours de Turelure où se croisent les feux de maintes *Illuminations* renforcent le sens de cette condamnation, qui n'épargne pas les formes novatrices du "rythme" poétique, consciemment défendues par Claudel...)

Ce terme d'"opportunisme" est fidèle au texte: "Il y a quelque chose de rompu entre les hommes et c'est à nous, tant pis pour eux, c'est à nous d'en profiter." Jamais conscience poétique ne fut plus honnête, vis-à-vis des pratiques illusoires par lesquelles elle nous enchante. Pratiques rachetées par le désir obscur de nous ramener malgré tout à notre vérité la plus dure.

Certes, "une certaine imbécillité n'est pas inutile à l'agrément de l'existence." Cette ironie de Turelure (I, 5) ne convainc pas Sichel, initiatrice de la mort de "l'imbécile". Mais son scepticisme n'a qu'une valeur éthique assez réduite à l'égard de ce qui nous occupe, si le relais de la violence passe au troisième acte entre les mains de Sichel et de Louis.

Reste que la partie qui se joue sous nos yeux, avant de nous introduire "dans le cœur d'un poète", nous fait mieux comprendre "la scène du monde". Sans doute "les contradictions (de) deux races" étaient-elles le meilleur moyen pour Claudel de servir ce double projet. On comprend d'ailleurs son embarras, pour expliquer la cruauté de ses choix thématiques: rien de mieux sur la scène que des mauvais juifs pour incarner la violence retournée sur elle-même, quand s'annule toute différence entre la victime et le bourreau, et quand les schémas proposés par la religion (le sacrifice du Christ) perdent tout leur sens pour les consciences présentes.

Sichel, faut-il rappeler, est prête à tout pour sortir du "ghetto" où sont confinés ceux de sa race refusés par toute l'humanité, et... " (fait) de ce refus" (I, 1). Lumîr et les siens ont de même été "(c)hassés de (leur) pays par un autre plus fort." Cet autre dont Louis, double de Lumîr semble prendre les traits, lorsqu'il se déclare "le plus fort".

Le jeu circulaire de la violence, énigmatiquement représenté par "(l)a mâchoire (qui) s'avale" (II, 3), transparaît dans ces répliques. Or parmi les procédés de la violence, domine apparemment celui de l'éviction victimaire, qui résout tous les conflits concurrentiels. Le

contenu événementiel et même les arrière-plans historiques de ce drame ne sont encore qu'un moyen pour Claudel d'étudier la généralité universelle d'un tel procédé. Les aspects larvés que prend ce dernier à notre époque sont curieusement signifiés dans le texte du *Pain dur*. La place du pistolet, réclamée pour son propre cœur par Turelure! ou le conseil que lui donne Sichel, d'"acheter un autre (cheval)" quand le sien est trop "vieux" (I, 4); et encore, dans la scène suivante, la décision de Turelure "j'en prendrai un autre (médecin)", quand la même Sichel lui rappelle qu'il néglige "l'avis de (s)on médecin".

Le désir d'avoir un enfant de Lumîr fait dire à Turelure: "Je désire qu'il (Louis) soit mort." Il est vrai que Sichel, à qui s'adressent ces paroles, vient de lui demander: "Que feriez vous à sa place?"(I, 5) Le rôle diabolique de Sichel est indiqué un peu avant par le cri de Turelure: "Va-t-en au diable!"

Toutes ces pulsions culminent dans le rejet par Louis du Christ "descendu". Cet adjectif, utilisé dans la présentation du drame et dans le discours de Lumîr, revêt un poids étrange: descendu sur terre, faut-il croire, pour ne plus la quitter. Le bronze terne de ce Christ inspire la même défiance qu'un Antéchrist!

L'exemple du Christ se corrompt, lorsque la désignation victimaire s'exerce sur chaque individu. Mais surtout les principes clefs de la métaphysique chrétienne, qui s'illustrent en partie dans la Passion du Christ, sont ici rendus à leur valeur d'effet et de témoin de la violence, et sont abandonnés pour tels par l'exigence éthique de cette conscience poétique, attentive à la parenté spirituelle qui l'unit à ces principes. C'est en quelque sorte sa propre condamnation que célèbre dans ce rejet du Christ cette conscience, lorsqu'elle effectue le procès de ses propres jeux: ceux du regard intérieur, comme ceux qui ordonnent l'espace du texte. L'ambiguïté de la foi de Turelure peut très bien s'éclairer ainsi.

Une parole de Turelure adressée à Louis justifie en même temps son propre désir d'infanticide et le parricide qui lui répond: "Tu es le Turelure concurrent et successeur." (II,3). Les vertus de cette formule enchanteresse, induites par les redoublements phonétiques et syntaxiques, s'exaspèrent dans la moquerie paternelle: "Quand papa lapin mourra, / J'aurai sa belle culotte! / Quand papa lapin mourra, / J'aurai sa culotte de drap!"

Les valeurs sacrificielles de cette allusion à la peau de lapin (II, 3) relaient celle du premier acte (I, 3) au "manchon en imitation de lapin", déjà commentée. Le parallélisme niais de la comptine, de même que le relais symétrique des deux allusions, s'éclaire assurément par cette référence éclair à la mimésis (imitation) qui seule instrumente le texte. Un conflit de doubles (les "deux Turelure") est bien à l'origine des procédés classiques de la versification, schématisés dans cette comptine que prépare insidieusement l'évocation de La Fontaine au début du même acte.

Mais les effets de symétrie opérés dans le texte du drame par de telles allusions sont dénoncés comme effets aggravés du même tourment. Entre l'énergie bégayeuse du texte, indice probable d'une volonté parodique à l'égard du vers classique, et les relances ou ruptures qui font le charme individuel du vers claudelien, l'écart n'est peut-être qu'apparent.

Quoi qu'il en soit, ce relais de deux allusions résume une interrogation très poussée sur la signification du sacrifice, consenti ou infligé, envisagé comme moyen de réfection (victimaire): caprice féminin du manchon, convoitise à peine plus virile de la culotte... Le

rapport de la violence et du sacré n'est point ignoré, comme l'indique énigmatiquement le relais peu apparent associant cette comptine aux deux citations en exergue au texte du *Pain dur*: un rythme binaire, déterminé par la syntaxe et le vocabulaire se retrouve dans chacune. Et le rapport de ce fils indigne et du papa lapin répond évidemment au texte cité en latin de la première citation. (Que celle qui doit mourir meure; et que celle qui doit disparaître disparaisse, et que celles qui restent s'entre-dévorent.[20])

Le parallélisme syntaxique et les répétitions du texte biblique semblent alors pouvoir s'éclairer en retour par le jeu claudelien mené autour de cette comptine, dont la forme n'est pas moins signifiante que son contenu!

La rime bancale des quatre vers paraît d'ailleurs transcrire dans le texte le jeu des marionnettes auxquelles Lumîr compare les lèvres de Turelure. Cette comptine placée dans la bouche de Turelure ("Et dixit", pourrait-on dire en reprenant le début de la première citation latine) ne révèle pas seulement le personnage. Elle représente la volonté discursive exprimée dans ce drame où la violence, seul actant, se donne à elle-même la réplique.

La violence en effet se trouve domestiquée dans le traitement poétique de la langue, qui prend vainement des formes nouvelles. L'âpreté du ton du *Pain dur*, parfois obscurci par les opacités de la prose la plus commune(?), est encore un masque, certes bien près de voler en éclats. Il faudrait encore préciser le rythme des vagues, dans lesquelles alternent l'écume des vers claudeliens et la lame d'une prose découpée dans des souvenirs vécus ou livresques, dont nous rappellerons bientôt le plus évident. Enfin la valeur générale de cette démonstration à l'égard de l'art poétique est assez indiquée par la présence de La Fontaine, qui précise le sens métaphorique de la double nature de Turelure: loup et mouton!

L'intention parodique perceptible dans le relais du "lapin" est tout à fait absente d'un relais qu'on peut lui apparier, pour une nette correspondance thématique avec les citations latines: "Mon père, mon frère et moi(...) Mon frère, mon père! Tous les deux sont morts et je reste seule, une même chose avec eux." (II, 2); et "A mon frère, à mon père. Tous les deux sont morts et j'ai récupéré cet argent." (III, 2) Ici encore c'est toute la problématique poétique de Claudel qui s'expose, avec celle de l'unité rompue, auréolée de valeurs sacrificielles. Alors seulement est-on en droit de reconnaître dans le rythme libre si claudelien de ces deux énoncés une forme raffinée de la loi qui s'exprime plus franchement dans les constructions dupliquées, allusivement raillées dans la comptine du lapin.

La seule clef tangible, pour aborder un tel problème sans ambition de le solutionner, serait offerte dans le jeu rebondissant des valeurs "dix mille" et "vingt mille" francs qui trahissent dans le seul secret, si honteux, de l'œuvre présente où diverses intentions parodiques couturent ça et là la verve curieusement aplanie de Claudel. Parodiques à son propre égard, en même temps qu'à celui de Rimbaud.

On peut encore, à propos des vecteurs victimaires qui s'entrecroisent dans le drame, mieux justifier notre référence à Rimbaud, au négociant du Harar plus exactement, obsédé de "traites" et de "liquidations" qui se fondent dans le jeu de mots de Louis au troisième

20 Cette citation en latin de Zacharie (XI, 9) est suivie par celle de l'"Epitre aux romains"(I, 31) où se trouvent mis en cause les païens, objet de la colère de Dieu (rebelles à leurs parents, insensés, déloyaux, sans cœur, sans pitié).

acte ("Nous avons arrangé les termes entre nous d'une liquidation, ou dirai-je une consolidation", (III, 4). Dans cet acte justement, le souvenir de la *Correspondance africaine* s'intensifie extraordinairement, notamment dans la première scène, entièrement réécrite par Claudel en 1914. La "crise" boursière et les "deux termes de six mois" qui "se balancent" (III, 1) peuvent se lire comme des reflets énigmatiques de la crise mimétique, transposée par lambeaux dans ce drame. Mais leur valeur métaphorique se redouble, par le souvenir probable des écrits les moins "poétiques" de Rimbaud, largement publiés par Paterne Berrichon en 1899.

C'est d'ailleurs aux comptes d'épicier de Rimbaud que s'en prend surtout Claudel, plutôt qu'à d'autres données, dont l'intérêt biographique est plus marqué. Celles-ci restent certes présentes dans *Le pain dur*, mieux visibles que les souvenirs habituels chez Claudel de certains tours de plume de Rimbaud poète. La présence de ce dernier est d'ailleurs indiquée, plus discrètement que dans *Le Partage de midi*, par la parole de Lumîr: "La vraie vie est absente. Moi, du moins, je suis éveillée pour ce court moment."

Ce télescopage d'une parole de l'"époux infernal" rapportée par la "Vierge folle" et de quelques mots de "l'impossible", toujours dans la *Saison*, nous restitue le Rimbaud le plus pur, mais aussi celui de Claudel; si la première phrase est une reprise littéraire du texte de *Délires I*, la seconde, moins fidèle, témoigne du jeu réflexif auquel s'abandonne Claudel, qui se proclamait "héritier" et "fils" de Rimbaud. D'autre part si la présence de "Jean de La Fontaine" et de "Voltaire" dans le texte du *Pain dur* semble répondre à leur voisinage dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871, où "Voltaire, Jean de La Fontaine" sont accusés parmi d'autres d'avoir été inspirés par le même "odieux génie", les contradictions clairvoyantes (et positives) que Louis oppose à l'ardeur passionnée de Lumîr trop encline à l'exil volontaire, cette violence faite à soi même, paraissent bien viser l'éthique morale - et poétique - de Rimbaud qui fut aussi un peu celle du premier Claudel.

Tout se passe comme si Claudel s'employait à reprendre aux mains de Rimbaud revenu d'Afrique le relais de sa course vers la vérité de l'art, incarnée pour certains par le corps torturé du poète répudiant les béquilles successives, dans un geste contradictoire et fort bien accordé à sa démarche d'amputé. Cette violence mentale est déjà perceptible dans les évictions en tout genre pratiquées par le négociant, qui vérifient sur le plan du vécu certaines tendances thématiques, plus subtilement diffusées dans les textes poétiques, où s'opposent conflictuellement les valeurs concrètes et spirituelles - ou simplement textuelles. *Le pain dur* à ce point de vue rassemble en effet toutes les données du problème solutionné par le silence de Rimbaud: parce que "c'était mal"...

En ce sens on comprend l'annexion du versant le plus énigmatique de l'expérience de Rimbaud dans cette œuvre de Claudel: comment dépasser le silence de Rimbaud? Mais cette tentation spirituelle de Claudel, que garantissent de nombreuses remarques de J.C. Morisot dans son *Claudel et Rimbaud*, répond à une nécessité intérieure qui engage les aspects les plus novateurs de son éthique poétique.

"Et dixit".... La parole de Claudel en effet parvient à s'arracher à sa propre fascination, comme à celle de son plus obsédant repère (Rimbaud, sa parole et son silence) en indiquant le lien probable de nos valeurs culturelles les plus fiables (ou les plus sacrées) et de nos ivresses les plus basses: celles des nombres en particulier, avec le règne de la quantité.

La réplique de Sichel: "Jouez votre jeu, je joue le mien, j'ai mes atouts aussi, toutes deux contre le mort(...) une violence, une émotion, et claque la berloque!" ne nous transporte pas seulement sur une table de "whist". Sichel comme Turelure sont tendus de toute leur violence vers l'appât chiffré des progrès techniques, dont s'enchantait suicidairement l'auteur des *Illuminations*. Rappelons que pour Claudel, l'idée de tromperie et de faux-semblant, avant d'intéresser le domaine artistique, s'applique à celui des nombres, envisagés dans leur existence la plus commune: les valeurs monétaires[21]. Et dans *Le pain dur*, toutes les allusions à ces dernières sont autant de vecteurs, pointés vers les magies de l'art.

Mais l'intuition prophétique de Claudel à l'égard des arrière-plans infernaux de nos ambitions modernes, se précise avec les dernières paroles de Louis, dans lesquelles se condense la rigueur meurtrière de nos logiciels, ultimes rejetons de la contradiction fondatrice de notre culture, célébrée dans le tir des deux coups de feu: "j'accepte quatre francs, si vous me débarrassez de cette horreur."

Ces "quatre francs", peut-on noter avant de compléter cette citation, prennent le relais des "quatre coins" qui encadrent la scène centrale du premier acte (I, 3), dans la bouche mécanique de Turelure dont se battent les lèvres de bois. Ils valent encore comme les quatre branches de la croix sur laquelle expire le Christ - "cette horreur" - qui doit disparaître pour gonfler la poche et le cœur de Louis d'une somme symbolique où se résument les vertus multiplicatrices du nombre (2x2): encore le double, pour ce digne Louis d'or qui naît à lui-même dans le claquement de sa T(i)rel(i)re. (C'est dans cette même scène III, 4 qu'Ali profère le quatrième "Que diable" du texte...)

Mais la technique du rosaire, inséparable de cette "horreur", à son tour n'est flétrie par cette injure que pour condamner la ou les techniques poétiques qui lui correspondent. Or Louis n'est pas Claudel, qui suscite hors de lui-même ce personnage afin, semble-t-il, de montrer encore le lien qui associe à ces techniques religieuses et littéraires, celle(s) que préfigurent les actions, les projets et surtout les derniers mots de Louis, complet assentiment aux formes les plus modernes de la violence. Il s'agit d'un vers, avec majuscule initiale après la virgule qui suit "horreur,": "J'estime que je serai encore celui qui gagne et non pas celui qui perd."

La netteté de cet énoncé serait encore illusoire, d'après son contexte immédiat... Et cette absurdité triomphale, où s'affinent les jeux perturbants du texte et du drame, fait suite à l'aveu de l'artiste Sichel d'avoir "tout machiné pour (le) prendre". Dans l'espace mental du *Pain dur*, est ainsi convoquée la machinerie impitoyable qui envahit notre monde, et la vogue croissante des jeux du hasard où s'affrontent aussi bien le plus et le moins, le pair et l'impair... et le "Oui" et le "Non".

Michel AROUIMI
Université du Littoral

21 J. Petit rappelle certains propos de Claudel, qui voit dans le dollar "la marque de la Bête(...) l'emblème même de l'illusion(...)". *Op.cit.*, p. 17-18.

DE L'AUTOBIOGRAPHIE AU THEATRE : L'IMAGE DE LA FAMILLE SELON MARGUERITE DURAS OU "LA COMMUNAUTE INVIVABLE"[1]

Marguerite Duras est venue au théâtre assez tard dans sa vie d'écrivain. Il y a déjà quatorze ans qu'elle a publié son premier roman, *Les Impudents*, lorsqu'en 1957, Claude Martin lui demande d'adapter *Le Square* pour la scène. Elle accepte. Ensuite, une nouvelle éditée en 1954, *Des journées entières dans les arbres*, où elle retrouve les thèmes autobiographiques du roman des origines, *Un barrage contre le Pacifique*, lui fournit le sujet de sa seconde pièce. Elle impose alors au théâtre la figure mythique de la mère. En même temps que l'écriture retisse les liens d'une famille, la sienne, la mise en scène lui fait découvrir sa famille théâtrale avec la compagnie Renaud-Barrault. Madeleine incarne la figure maternelle, «La Dame des Arbres». En 1977, elle joue à nouveau le personnage de la mère dans *L'Eden Cinéma*, mis en scène par Claude Régy. Une nouvelle fois Duras revient aux sources le l'enfance indochinoise: vécue? Rêvée? Qu'importe!

Elle n'a jamais écrit qu'un seul livre, celui de cette enfance; il a ensuite infusé l'ensemble de l'oeuvre, sans distinction de genres. Du *Barrage contre le Pacifique*, elle dit que «c'est le vrai livre de la mémoire» et confie qu'elle l'a écrit alors qu'elle n'avait pas encore trente ans. Ensuite, pendant près de quinze ans, dans les ouvrages qui s'échelonnent entre *Le Marin de Gibraltar* et *Le Ravissement de Lol V. Stein*, elle semble s'éloigner de l'autobiographie. C'est Le *Vice-consul* qui la ramène sur le continent asiatique, même si, comme elle le précise, l'Inde qui sert de cadre au roman n'existe pas, est inexacte géographiquement. Mais même lorsque l'écrit ne puise pas directement aux sources de l'enfance, elle est là, enfouie dans «l'ombre interne», toujours prête à resurgir. L'enfance rêvée, fantasmée, s'avère le déclencheur de l'écriture, même lorsqu'elle n'en est pas le sujet. Cela deviendra une évidence avec la publication de *L'Amant* :l'histoire de la narratrice qui s'exprime à la première personne rejoint celle de la jeune Suzanne du roman des origines.

De cette enfance émergent, avec une force particulière, quelques images fondatrices, celle de l'amour pour «le petit frère», celle de la mère et de son amour absolu, exclusif pour le fils aîné. Ces images vont s'imposer avec force, violence même, sur la scène théâtrale, avant d'être reprises et éclairées par l'autobiographie parue en 1984. Pendant très longtemps, Marguerite Duras a été avare de confidences sur sa vie, par pudeur mais aussi à cause le la crainte que lui inspirait la parole publique. A cela s'ajoutait peut-être encore une autre raison, évoquée par l'auteur de *L'Amant* :

---

1 Cette expression apparaît sous la plume de Marguerite Duras dans *L'Amant*, Ed. de Minuit, p 70

> «J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles».[2]

Hormis quelques interviews, en particulier celle accordée à Pierre Dumayet, il faut attendre *Les Parleuses* en 1974 et plus encore *Les Lieux de Marguerite Duras* pour qu'elle accepte de parler de son enfance sur le continent asiatique. «J'avais deux frères», écrit-elle en guise de commentaire à l'une des photographies qui illustrent l'ouvrage réalisé avec Michelle Porte. Plus tard, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, elle donnera leurs prénoms : Paulo, c'est «le petit frère adoré», l'autre, le frère aîné, c'est Pierre. Pourtant jusqu'en 1974, y compris dans *Un barrage contre le Pacifique*, tous les textes n'ont jamais évoqué qu'un seul frère: Nicolas dans *La Vie tranquille*, Joseph dans *le Barrage*. Il semble que la figure du frère aîné ait été occultée jusqu'à *L'Amant* où elle apparaît terrifiante, incarnation de la violence, d'une violence animale:

> «Son premier mouvement c'est de tuer, de rayer de la vie, de disposer de la vie, de mépriser, de chasser, de faire souffrir.[3]»

La première victime de cette violence inouïe c'est le petit frère qui vit dans la peur constante d'être battu.

Ce frère aîné est au centre de la pièce *Des journées entières dans les arbres*. L'histoire est fort simple. La mère, séparée depuis des années de son fils, éprouve subitement le désir, l'impérieux besoin de le revoir:

> «Il me fallait te revoir. On croit ne plus avoir besoin de rien et cette envie vous vient. Cinq ans sans venir, on ne devrait pas, c'est trop long, ou bien, alors, on devrait y renoncer tout à fait.»[4]

La mère est devenue riche, très riche sur la fin de sa vie, alors qu'elle n'avait plus de désirs, qu'elle ne s'y attendait plus. Les bracelets en or qui alourdissent ses bras témoignent de cette richesse nouvelle. Elle dirige une usine qui emploie quatre-vingts ouvriers aux colonies, elle ne cesse d'y penser, d'en parler. Elle prétend n'être venue que pour revoir son fils une dernière fois avant de mourir; en réalité, elle a conservé l'espoir, qu'attiré par l'appât du gain, il revienne auprès d'elle. Mais le fils refuse. Pourtant il vit bien modestement à Paris, avec sa compagne : le soir, ils travaillent dans une boîte de nuit des Champ-Elysées, en échange le patron les nourrit et leur offre leurs cigarettes. Sans doute n'aime-t-il pas l'argent mais il en a besoin pour assouvir sa passion, le jeu, au point que, de son propre aveu, il a ruiné sa mère, il y a neuf ans. Il joue au baccara. La salle de jeu pour lui c'est

---

2 *L'Amant*, Ed. de Minuit, p.14.
3 *Ibid.*, p.68.
4 *Des journées entières dans les arbres*, Gallimard, p.86

«une...prairie verte, son jardin, son vrai jardin...Il y devient aimable, jeune, beau...»[5]

selon les termes de Marcelle, sa compagne. Pour pouvoir jouer, il ferait n'importe quoi. D'abord il s'empresse de perdre l'argent que la mère lui a donné, peu après son arrivée. Ensuite il vole les bracelets en or et l'argent qu'elle a déposés sur la cheminée, sans aucun scrupule, puisqu'il sait que sa mère est complice de ce vol et elle l'est en effet:

«Elle a tout laissé là parce qu'elle sait que je vais le perdre... Pour me faire plaisir, tu entends? Et aussi pour être sûre qu'il n'y a pas d'espoir à avoir.., je te le jure».[6]

D'ailleurs, lorsque la mère se réveille et ne retrouve plus ses bijoux sur la cheminée, elle n'est pas surprise, elle est seulement un peu plus lasse encore d'avoir eu raison, d'avoir prévu le vol, de l'avoir provoqué. Elle sait que jamais son fils ne guérira de cette passion; même s'il le voulait il ne pourrait pas la surmonter et de toute façon il ne le veut pas, il est incapable de rien vouloir. Cette passion invétérée sera provoquée à nouveau dans *L'Amant*, en des termes très similaires : le fils aîné vend sans scrupules les bois de la propriété que la mère lui a achetée près d'Amboise. En une nuit il perd l'argent dans un club de baccara à Paris.

La mère a eu six enfants et très vite elle s'est retrouvée seule pour les élever, mais c'est ce fils qu'elle aime, lui seul

«je n'aime plus que toi; les autres, j'ai tendance à les oublier(...) Et tu es ma seule consolation».[7]

Si on lui reproche l'inégalité avec laquelle elle traite ses enfants, elle s'en indigne aussitôt; elle, si lasse d'habitude, trouve alors la force de s'insurger. C'est un amour exclusif, passionné, partagé par celui qui en est l'objet:

«Le FILS : Je voudrais te dire qu'il n'y a que toi que j'aime, maman.
La MERE : Je le sais, mon petit. Tais-toi».[8]

C'est l'absolu de sa conduite, son caractère irrémédiable et suicidaire qui fait que la mère le préfère à tous ses autres enfants. Le vide même de son existence et l'acceptation de ce vide font de lui «un prince». Lui seul a su garder intacte la lumière de l'enfance, il n'a jamais voulu devenir un «monsieur», alors que les autres, les frères et soeurs sont des enfants

«tellement terminés..., adultes, adultes jusqu'au trognon...jusqu'à leur cadavre, plus tard sans un pli».[9]

---

5 *Ibid.*, p.139.
6 *Ibid.*, p.144.
7 *Ibid.*, p.113.
8 *Ibid.*, p.119.
9 *Ibid.*, p.134.

Ce fils, elle le veut à son image, à la fois paresseux et capable d'une énergie débordante, colossale. Mais sa paresse à lui est viscérale, c'est elle qui le comble le mieux:

> «Avancer chaque jour comme la veille, comme ça, en silence, tu ne peux pas savoir quel plaisir c'est, parfois... L'impression de rouler tout le monde.., d'être un pirate, en douce»...[10]

Cette disposition à ne rien faire, cette vacance de l'existence remonte à l'enfance, c'est elle qui donne son titre à la pièce, *Des journées entières dans les arbres*, mais l'épisode des arbres entérine la ressemblance de la mère et du fils, à tout le moins le désir de ressemblance. On sait que plus tard Duras surnommera la mère «La Dame des arbres».

Mais de quoi est donc faite cette complicité privilégiée? D'abord de désespoir. Pour la mère ce sentiment est venu des aléas de la vie, de la difficulté à élever seule ses enfants, de sa lutte acharnée contre la misère. Cette vie tout entière laborieuse a d'abord tué le goût du plaisir; maintenant elle est totalement découragée, elle n'aspire plus qu'à une chose, la solitude, la solitude pour mourir:

> «J'ai besoin de penser, de penser..., un énorme besoin... de me remettre de toute cette comédie qui a duré soixante-douze ans et le pouce, et qui ne rime à rien, à rien, à rien, absolument à rien»...[11]

Lui a connu très tôt le désespoir de la mère, il se souvient que souvent il la surprenait en train de pleurer. Le spectacle de sa détresse joint à celui de son labeur acharné impuissant contre la misère l'a fait conclure très tôt à l'inanité de l'effort, au sentiment que rien ne vaut la peine d'être tenté, que la mort nivellera un jour les efforts et la paresse, cette mort toujours déjà commencée dans une vie en cours. C'est cette vision de l'existence qui lui fait refuser la proposition maternelle de rentrer à la colonie pour profiter de l'or. Mais au fond de leur désespoir commun il y a aussi un formidable désir de destruction:

> «Cette fortune, là-bas, elle appelle la ruine aussi bien..., la dilapidation..., un feu d'artifice ..., quelqu'un à la hauteur de cette absurdité» ...[12]

Le voeu le plus cher de la mère, c'est que «le monde s'écroule»; elle qui s'est tant battue pour que l'administration coloniale reconnaisse ses droits, sa bonne foi, il ne lui reste que son désespoir et sa révolte. Ulcérée par tant d'injustices, elle a fait de son fils un rebelle.

Ce désespoir est à la mesure de leur attente de l'existence, de leur espérance, matérialisée par leur appétit insatiable. La mère ingurgite des quantités incroyables de nourriture. Lorsqu'elle-même évoque sa faim, elle la compare à l'océan :

---

10 *Ibid.*, p.125.
11 *Ibid.*, p.132.
12 *Ibid.*, p. 106.

«Un creux énorme tout d'un coup.., une vague qui me roule..,
plus grande que moi.., et je tombe»...[13]

Son fils aîné partage le même appétit colossal. L'un et l'autre dévorent, rien ne peut les rassasier car rien ne saurait combler leur soif d'absolu. Cet amour total et réciproque du fils aîné et de la mère, si total qu'il exclut les autres frères et soeurs, constitue l'une des grandes souffrances de l'enfance de Marguerite Duras. La douleur s'exprimera de manière poignante, au cours d'un tête-à-tête entre la mère et sa fille dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

«-Mais pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous, jamais...
-Je ne sais pas pourquoi.(...)
-Je n'ai jamais su»...[14]

C'est une préférence aveugle pour ce fils perdu, qu'on ne peut plus sauver, personne, pas même la mère, surtout pas la mère. Elle ne peut pas vivre sans lui, même dans la mort elle choisira d'être couchée près de lui :

«Elle a demandé que celui-là soit enterré avec elle(..) Ils sont
tous les deux dans la tombe. Eux deux seulement. C'est juste.
L'image est d'une intolérable splendeur»[15]

Cet aveu terrible entérine à jamais la douleur de l'exclusion, la souffrance engendrée par cette préférence insoutenable, intolérable, d'autant plus intolérable que la mère en oublie ses devoirs de mère; elle est inconséquente au point de laisser ce fils aîné menacer la vie du plus jeune, Paulo, jusqu'au jour où elle prend peur et demande le rapatriement à destination de la France, pour enfin les séparer.

Veule, joueur, voleur mais aussi beau et séduisant, cruel puis soudain prévenant et tendre, du moins avec la mère, le personnage du fils au centre de la pièce *Des journées entières dans les arbres* donne au frère aîné, pour la première fois dans l'oeuvre, une stature de légende. L'amour entre lui et sa mère est un amour absolu, exclusif, intenable. Leur relation est invivable : ils sont tellement semblables qu'ils n'ont rien à se dire. Plus le temps passe, plus le silence s'installe entre eux comme le constate la mère avec une lucidité implacable :

«La dernière fois, il y a cinq ans, il m'avait retenue quelques
jours»...[16]

Cette seconde visite n'aura duré que vingt-quatre heures : trente-deux heures de voyage pour rester seulement une journée, une interminable journée. Ce silence oppressant entre le fils et la mère, on le retrouvera dans *L'Amant*, à l'échelle de la famille entière :

---

13 *Ibid.*, p. 91
14 *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 25.
15 *L'Amant*, Ed. de Minuit, p. 99.
16 *Des journées entières dans les arbres*, Gallimard, p. 149.

> «Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun.»[17]

Non seulement le fils et la mère n'ont rien à se dire mais leur amour exclusif les condamne l'un et l'autre à la solitude. Par delà le désespoir ils ne peuvent plus partager que des souvenirs. Lorsqu'ils ressuscitent le passé, plus rien d'autre ne compte; ce sont leurs seuls moments de bonheur, mais ces instants trop vite enfuis, la mémoire parvient de moins en moins souvent à les faire resurgir :

> «J'ai du mal à le voir encore dans les arbres, au printemps.., comment il mangeait.., l'insolence... Je fais un effort, je ne vois presque plus rien, je n'entends plus sa voix.»[18]

La mère est à nouveau la figure centrale de la seconde pièce à laquelle nous avons choisi de nous intéresser. Le titre, *L'Eden cinéma*, est le nom d'un cinéma de Saïgon où la mère, pendant dix ans, a joué du piano, dans une fosse d'orchestre pour accompagner la bande-images du film. L'argent qu'elle a gagné, elle l'a englouti ensuite dans les eaux du Pacifique, en achetant une concession incultivable; elle a, sans le savoir, jeté ses économies de dix ans dans les eaux salées de l'océan! Sa situation rappelle celle du roman des origines, *Un barrage contre le Pacifique*, et d'une oeuvre à l'autre on reconnaît les mêmes personnages: la mère, Suzanne, Joseph et le Caporal, l'indigène attaché au service de la famille qui apporte le riz chaud et le sempiternel ragoût d'échassiers. Présente sur la scène dès l'ouverture du rideau, la mère est non seulement au centre de l'espace scénique, les autres faisant cercle autour d'elle, mais cependant qu'elle se tait, immobile, les autres parlent d'elle:

> «De son passé. De sa vie. De l'amour par elle provoqué.»[19]

Sa propre histoire lui échappe, la dépasse. Ce qui compte avant tout n'est pas ce qu'elle est mais ce qu'elle représente pour les autres et d'abord pour ses enfants. C'est pourquoi ce que nous entendrons, ce sera la parole du frère et de la soeur, investis du rôle de récitants d'un passé terrible qui les fascine toujours. A partir de ce qu'ils savent d'elle, de ce qu'elle a pu leur raconter de son passé, ils vont créer un personnage hors du commun, aux dimensions mythiques. Pour eux, elle est l'incarnation de l'absolu :

> «Sans mesures. Sans limites, aussi bien dans la douleur qu'elle ramassait partout que dans l'amour du monde.»[20]

---

17 *L'Amant*, p.69.
18 *Des journées entières dans les arbres*, p. 148.
19 *L'Eden cinéma* , p. 12.
20 *Ibid.*, p. 17.

Elle apparaît comme une sorte le pionnier désireuse d'échapper à l'itinéraire balisé d'une petite enseignante du nord de la France :

> «Ainsi la mère était quelqu'un qui était parti. Qui avait quitté sa terre natale, son pays, très jeune, pour aller vers l'inconnu.»[21]

Après une brève période de bonheur, son mariage, la naissance de ses enfants, c'est l'épreuve: la mort de son mari l'oblige à faire face tant bien que mal à l'éducation des enfants, avec courage, persévérance.

Vulnérable et forte, telle est la mère : victime de sa confiance naïve dans les fonctionnaires corrompus qui lui volent ses économies contre une concession incultivable, elle refuse de s'avouer vaincue, elle érige des barrages contre le Pacifique, aidée par les paysans de la plaine gagnés par sa force de persuasion. Elle semble obéir à une évidence dont elle a seule la certitude. C'est l'échec, mais les paysans ne lui en veulent pas : à l'image du caporal qui restera à son service, même lorsqu'elle ne pourra plus le payer, ils aiment profondément la mère. Pourtant elle n'accepte pas l'échec des barrages, elle crie, elle ne cesse de crier contre ses enfants, en réalité contre l'injustice qui lui a été faite, qui la plonge parfois dans le coma pendant plusieurs heures. La force colossale qui l'habite, l'apparentant aux grandes forces cosmiques tels la forêt ou l'océan, se mue en désespoir absolu, en folie. Obsédée par cet échec, elle ne pense plus qu'à prendre sa revanche pour ceux qui lui ont infligé cette humiliation, qui les ont plongés dans la misère, elle et ses enfants. Au-delà de sa détresse personnelle, elle veut avoir raison de

> «l'injustice fondamentale qui régit l'histoire des pauvres du monde».[22]

Ce désespoir est le lot quotidien de ses enfants, il infuse toute leur existence comme l'attestera l'aveu de la jeune fille blanche à l'amant chinois dans l'autobiographie de 1984:

> «Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement»...[23]

Le texte de *L'Eden cinéma* et la mise en scène de Claude Régy montrent déjà avec force la fascination des enfants pour le personnage maternel, en même temps que l'ambivalence complexe de leurs sentiments à son égard.

La haine-amour pour la mère est déjà là, cette mère qui a si peur de mourir alors que ses enfants sont encore jeunes et qui prostitue sa fille au fils du milliardaire chinois. Cette mère qu'ils aiment et qu'ils ne rêvent que de quitter pour s'arracher enfin à la plaine et à la misère, s'arracher à son amour tellement démesuré, étouffant. La mort de la mère mettrait fin, croient-ils, à cette attente impatiente d'une autre vie, ailleurs, loin; alors, quand le frère

---

21 *Ibid.*, p. 13.
22 *Ibid.*, p. 107.
23 *L'Amant*, p. 58.

et la soeur dansent ensemble sur la Valse de l'Eden, elle devient pour eux l'air de la mort de la mère. Mais en même temps, ils vivent dans l'angoisse de sa disparition :

> «On avait toujours pour qu'elle meure. Toujours. A tout moment.»[24]

Pour eux comme pour Jacques, le fils aîné de *Des journées entières dans les arbres*, la frontière entre la haine et l'amour est infiniment ténue. Lui aussi, au terme de la visite de la mère en arrivait à souhaiter qu'elle meure, alors que quelques heures plus tôt il lui avouait, dans une infinie tendresse, n'aimer qu'elle. Mais écrire sur la mère, sur cette relation d'une intensité exceptionnelle, n'est devenu possible, comme l'explique Duras elle-même dans *L'Amant*, qu'une fois le travail de deuil accompli :

> «Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux (...) Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.»[25]

Mais s'il a fallu du temps pour que la figure maternelle devienne «écriture courante», très tôt l'auteur a su que cette mère serait son encre, «sa source d'encre illimitée».[26]

La troisième image mythique exhumée par le théâtre est celle du petit frère, celui qui dans *L'Eden cinéma*, tout comme dans le roman des origines, est appelé Joseph, avant que l'autobiographie ne révèle sa véritable identité : Paulo. La relation du frère et de la soeur est apparue très tôt dans l'oeuvre durassienne, dès le second roman publié en 1944, *La Vie tranquille*, dont les protagonistes se nomment Françou et Nicolas. Les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre relèvent de l'amour incestueux, même s'ils ne sont pas encore en mesure de le reconnaître, encore moins de l'assumer. Ensuite, pendant plus de vingt ans, la relation incestueuse disparaît de l'oeuvre jusqu'à *L'Eden cinéma*, où, pour la première fois, elle s'affiche comme telle, en particulier dans les scènes où Joseph et Suzanne dansent ensemble:

> «Et le miracle se produit. Joseph et Suzanne dansent ensemble.
> La mère les regarde émerveillée. (...)
> La danse devient comme une donnée de la parenté, ils dansent à deux comme un seul corps.»[27]

Cette fusion extatique, opérée dans et par la danse, sur la «Valse de l'Eden» jouée sur le phonographe offert à Suzanne par M. Jo, préfigure la relation du frère et de la soeur d'*Agatha* qui, rétrospectivement, éclairera toutes les relations amoureuses de l'oeuvre durassienne. Relisons la déclaration de l'auteur à propos du film tiré du récit *Agatha* :

---

24 *L'Eden cinéma*, p. 76.
25 *L'Amant*, p. 38.
26 L'expression est utilisée par Alain Vircondelet dans la biographie qu'il a consacrée à Duras.
27 *L'Eden cinéma*, p. 67.

> «Moi je dis que c'est un film sur le bonheur parce que c'est un film sur l'inceste. Il s'agit d'un amour qui ne se terminera jamais»...[28]

Amour éternel, absolu, tel est bien l'idéal auquel aspirent tous les amants de la fiction durassienne. Le désir incestueux s'avérera le modèle de tout amour mais c'est dans *L'Eden cinéma* que pour la première fois il ose se reconnaître par la voix de Suzanne. Ainsi, lorsque Jean Agosti lui demande si elle veut l'épouser, elle lui répond qu'elle préfère partir avec Joseph quand il reviendra. Cette réponse annonce l'aveu de la narratrice de *L'Amant de la Chine du nord* :

> «J'aime Paulo plus que tout au monde.(...) C'est comme mon fiancé, Paulo, mon enfant, c'est le plus grand trésor pour moi.»[29]

Selon Claude Régy, l'un des metteurs en scène qui l'a sans doute le mieux comprise, Marguerite Duras a

> «accédé au théâtre le jour où elle a cessé de penser qu'il fallait écrire sous une forme particulière pour faire du théâtre»[30]

autrement dit le jour où elle a brisé les frontières qui séparent les genres, l'écriture romanesque de l'écriture cinématographique ou théâtrale. La mise en scène qu'il a réalisée pour *L'Eden-cinéma*, en supprimant le décor, en privilégiant l'écoute attentive du texte, a réussi à capter au plus près les forces obscures du texte, à exprimer l'inexprimable, le désir, ou plutôt l'idée du désir. Sa grande force est d'avoir compris que, pour Marguerite Duras, le lieu théâtral est un «lieu mental», le lieu des origines, puits sans fond où elle puise des images parmi les plus belles qui incantent son oeuvre. La parole durassienne, abreuvée aux souvenirs mythiques de l'enfance, devient musique, poésie pure; les mots nous donnent à voir ce qui fut, ce qui reste à jamais ineffaçable dans le coeur et le souvenir de l'auteur. Le théâtre porte jusqu'à l'incandescence les images fondatrices, celles avec lesquelles la mémoire essaie inlassablement de

> «recomposer l'histoire, de lui donner une cohérence dans le chaos inévitable».[31]

Monique PINTHON
Université de Poitiers

28 Lamy (Suzanne) et Roy (André).- Marguerite Duras à Montréal, Ed. Spirale Solin, p. 19.
29 *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 29.
30 Regy (Claude) *Les Nouvelles littéraires*, n°2608, oct-nov 1977.
31 Vircondelet (Alain). *DURAS*, biographie, Ed. François Bourin, p. 67.

L'IMAGE DE LA FAMILLE DANS LES COMEDIES DE FAMILLE D'ANDRE ROUSSIN

Ecrivain à succès recherché par les directeurs de théâtre, dramaturge fécond dont certaines pièces ont fait le tour des salles dans divers pays du monde, voilà des clichés qui font croire qu'André Roussin jouit d'une notoriété indéniable dans les milieux littéraires. Son oeuvre n'échappe pourtant pas à un curieux paradoxe : autant les spectateurs lui réservent des ovations dans les salles, autant les ouvrages spécialisés en parlent très rarement, les critiques professionnels n'ayant que du mépris pour ce qu'ils appellent «Théâtre de digestion» ou «Théâtre de consommation», convenable seulement aux esprits étroits, satisfaits de leur petite existence, avides d'émotions faciles. Sans doute est-ce la rançon d'une option voulue par l'auteur dont la «tournure d'esprit» étant de voir d'abord «le côté comique des choses» avant que «le côté dramatique» ne lui apparaisse peu à peu, a décidé de faire du théâtre un jeu. Tout en s'amusant, il ne s'empêche pas d'adresser quelques pointes à son public, avec en toile de fond les problèmes familiaux, convaincu qu'

> « une comédie est toujours plus ou moins une affaire de famille ou d'amour extra-conjugal[1]»

Aucune surprise à ce qu'il ait été qualifié de «bourreau de la famille», expression, tendant à le présenter comme un détracteur acharné, partisan de la démolition de cette cellule sociale. Aussi est-il permis de se demander quelle idée précise Roussin se fait de la famille. Une lecture descriptive puis une lecture analytique aideront à en délimiter les contours tels qu'ils se dégagent de ses *Comédies de famille.*

Les Editions Calmann-Lévy réunissent sous le titre *Comédies de famille* trois pièces (*La Sainte Famille, Les Oeufs de l'autruche* et *Lorsque l'enfant paraît...*) et une saynète (*Le Tombeau d'Achille*) sans grand intérêt pour ce travail. Une étude descriptive à partir de deux tableaux permet de préciser les caractéristiques essentielles des familles présentées ici.

I - TABLEAU FAMILIAL

rôles familiaux / oeuvres	Grands-Parents	Parents	Enfants	Collatéraux	Amants	Amis
La Sainte Famille	+	+	+	+	+	-
Les Oeufs de l'autruche	+	+	+	+	+	-
Lorsque l'enfant paraît...	+	+	+	+	+	-

1 André Roussin, *Un Contentement raisonnable*, p. 59.

Dans ce premier tableau figurent les principaux rôles familiaux imaginés par l'auteur: l'axe horizontal en distingue six tandis que l'axe vertical range les oeuvres dans un ordre chronologique. Le signe (+) est un indice de présence, le signe (-) celui d'absence. Un rapide coup d'oeil à ce tableau permet de constater que ces familles sont tout le contraire de la famille nucléaire car autour du noyau familial formé par les parents (couple central mari et femme) plus les enfants, gravitent des grands-parents et des collatéraux. Ceux-ci sont considérés comme des membres à part entière de la famille puisque tous ont une ascendance commune et nul ne pense à leur discuter cette qualité. Mais ils ne seront jamais les acteurs principaux du drame (ni sujet ni objet de l'action principale) et se contenteront du rôle d'adjuvant ou d'opposant à cette action. Ils interfèrent dans les problèmes familiaux pour les envenimer, rarement pour les atténuer. Leur répartition par sexe ne semble pas tout à fait gratuite. Ainsi les grands-parents entrent dans une distribution symétrique : les deux grands-mères, Mme Grombert et La Belle-Mère sont les parents des épouses tandis que les grands-pères, Mr Jacquet et le Père sont ceux des époux. Aucun argument n'autorisant à dire si c'est un fait de hasard ou un choix de l'auteur, on peut au moins présumer que les deux femmes seront complices de leur fille, ce qui risque de ne pas être toujours le cas avec les hommes. Si, pour quelque raison que ce soit, cette hypothèse se vérifie, le conflit traditionnel belle-mère/bru ne se produira jamais, par contre, l'antagonisme père/fils qui est tout aussi traditionnel sera plus aigu. *A contrario* les relations belle-mère/gendre et beau-père/bru sauront-elles masquer les conflits latents qui existent quelquefois pour se montrer plus cordiales ? Renvoyons la réponse à cette question dans la partie analytique.

Les collatéraux forment aussi un groupe assez homogène avec trois femmes et trois hommes. Les femmes ne sont que des faire-valoir par rapport aux hommes du groupe précédent puisque leur présence est strictement liée à la leur. Elles leur servent d'adjuvant dans leurs différentes interventions. Parmi les hommes, Mimi, l'oncle de Michel dans *La Sainte Famille* est la réplique masculine de ses soeurs Toto et Titi. Henri, le cousin d'Hippolyte dans *Les Oeufs de l'autruche* est là pour modérer ses accès de colère. Auguste se détache nettement de ce lot et fait figure de solitaire car il ne s'entend avec personne dans sa famille pour qui il est un objet «de scandale et de désespoir». Il sera le seul opposant à la velléité de suicide qui anime Michel, ce qui le met en porte-à-faux avec le reste de sa famille qui est adjuvant à cette même action.

La présence des amants (amantes) est un fait insolite: aucun droit ne les intègre à la famille mais, même quand ils n'interviennent pas physiquement dans une pièce, leur existence demeure un danger virtuel pour le couple et ils restent un sujet de préoccupation dans toutes les familles. C'est précisément le cas dans *La Sainte Famille* où la phobie du cocuage qui hante Michel reparaît dans son rêve prémonitoire pendant que sa femme est en travail : il la calomnie en la traitant d'infidèle, se plaint de la médiocrité de Bernard, le fils illégitime qu'elle lui a fait avec un amant imaginaire, même s'il n'est pas plus heureux avec Max, leur fils légitime qui n'est guère plus brillant. Heureusement que la naissance de leurs jumeaux viendra rappeler que ces incriminations n'étaient que des faits oniriques et rétablira l'honneur bafoué de Simone qui, comme les deux autres épouses, est une femme vertueuse. Alors que les femmes sont irréprochables, les hommes ne sont pas toujours des modèles de vertu : c'est vrai que dans *Les Oeufs de l'autruche*, Hippolyte est au-dessus de tout soupçon, que l'honnêteté de Jacquet n'est pas mise en cause depuis son mariage dans *Lorsque l'enfant paraît...*, mais... l'apparition de Madeleine Lonant, la fille qu'il a séduite et abandonnée avec une grossesse durant sa jeunesse, est non seulement une irruption du passé dans le présent,

mais surtout une preuve que ce passé n'est pas sans tâche. Michel aggrave la souillure par le nombre de ses maîtresses et se pose comme le pire des maris. Exaspérée par ses accusations injustifiées, sa femme lui coupe le souffle en lui donnant la liste de ses amantes :

> «Je ne t'ai jamais reproché ta vie privée, moi ! Je ne t'ai jamais parlé d'Isabelle et de l'enfant que tu as eu avec elle. Je ne t'ai jamais parlé de Cécile, de Gaby, de Paula, de Raymonde ni de Ginette, la dernière en date !»[2]

Isabelle et Ginette interviendront comme actrices dans la pièce pour intensifier son drame au lieu de l'aider à résoudre ses problèmes familiaux. En somme, parents et amants forment deux sous-ensembles de frères ennemis associés par une sorte de fatalité quotidienne due aux rapports illicites qui s'établissent entre eux et à leurs conséquences malheureuses. Même les enfants se livrent à ce jeu immoral : la seule fille du groupe suit l'exemple des mères bien que Annie Jacquet attende déjà un enfant de son fiancé alors que leur mariage n'est pas encore définitif. Parmi les garçons, Max est le digne fils de son père Michel : à vingt ans, il détourne Ginette, la maîtresse de son père et enlève une actrice, Myriam Keats ; son frère attend un enfant d'une négresse. Roger, le fils d'Hippolyte Barjus, est un gigolo car il se fait entretenir par Toniaska, une riche comtesse Polonaise tandis que Georges Jacquet a pour amante Natacha, la secrétaire de son père et il s'en vante. Toutes ces situations seront diversement vécues selon les familles.

La dernière case du tableau, celle des amis, aurait pu être supprimée parce qu'elle n'a aucun représentant. Il est néanmoins assez significatif que l'ami, c'est-à-dire le confident, l'appui, le réconfort, le compagnon des moments difficiles soit totalement absent de ces oeuvres. Si personne n'éprouve le besoin de se confier à un ami, c'est que tous considèrent que les problèmes de famille doivent être traités en famille et l'expression «laver son linge sale en famille» prend tout son sens ici. Cette absence préfigure ce que sera la famille dans ce théâtre : un lieu clos, fermé à toute intrusion extérieure.

II - TABLEAU SOCIO-PROFESSIONNEL

Catégories Socio-pro / oeuvres	Bourgeois	Aristocrates	Artisans	Com-merçants	Oisifs	Fonctionn aires
La Sainte Famille	+	-	-	-	+	-
Les Oeufs de l'autruche	+	-	+	+	+	-
Lorsque l'enfant paraît	+	+	+	-	+	+

Les deux premières cases de ce tableau renvoient plus à des classes sociales qu'à des catégories socioprofessionnelles : bourgeois et aristocrates se définissent par des critères

2 André Roussin, *La Sainte Famille*, II, p. 55.

économiques, historiques et sociologiques mais la tradition fait d'eux des privilégiés qui, bien que ne travaillant pas de leurs mains, ont des revenus substantiels pour vivre aisément. Les artisans exercent ce que l'on appelle communément «petits métiers» tandis que les commerçants vivent de l'achat puis de la vente de certains produits. Alors que les oisifs ne font aucun métier nécessitant une rémunération, les fonctionnaires sont rétribués par l'Etat pour leurs activités.

Une vue d 'ensemble des deux tableaux aboutit aux conclusions suivantes: quoique les oisifs soient les plus nombreux à cause des grands-parents qui vivent des richesses qu'ils ont accumulées durant leur vie active, ou reçues en héritage, et des épouses qui se contentent de rester au foyer, l'activité des époux et leur standing rangent toutes les familles dans la bourgeoisie. Rien n'est dit de la profession de Michel Denoyer; Hippolyte Barjus est un ancien militaire reconverti dans le commerce et Charles Jacquet est un haut fonctionnaire appartenant à l'aristocratie locale puisqu'il est ministre dans deux gouvernements successifs de la République. Tous vivent dans une aisance matérielle indiscutable et s'emploient à perpétuer des traditions en voie de disparition : honneur et respectabilité sont des mots d'ordre chez eux. Malheureusement les enfants, particulièrement les garçons, sont des exemples de jeunes gens ratés en milieu bourgeois: Georges, le fils du ministre, se veut mécanicien sans-filiste, ce qui est une injure pour ses parents qui le traitent de «déclassé»; Charles Barjus est un habile couturier qui sait faire de belles robes aux poupées : ceci lui a permis de gagner le «Premier Grand Prix des mannequins de Paris» mais son Père dit qu'il est sans profession parce qu'il a abandonné son poste aux assurances et il ne supporte pas d'avoir un fils qui tripote des chiffons. Le comble est atteint par Max Denoyer qui veut devenir aviateur et posséder des chevaux de course pour gagner en truquant car il aime le faux et la fraude. Lors du défi aérien de San-Francisco, il ligote le pilote de l'avion qui a gagné et s'érige en vainqueur de l'épreuve. Cet acte et l'enlèvement signalé plus haut font de lui l'opprobre de sa famille puisqu'il a toute la police américaine à ses trousses. En un mot, la profession apparaît bien comme une pomme de discorde au sein des familles, même si l'auteur accorde sa préférence à d'autres sujets :

> «Le propre d'une pièce de théâtre, c'est le heurt d'intérêts ou de sentiments manifestés par des gens qui ne sont pas du même avis sur un mariage, sur l'opportunité d'un enfant, sur un héritage, sur une passion»[3]

Toujours est-il que traiter de tels problèmes avec toute l'objectivité nécessaire n'est pas facile ; parfois, il arrive que la mesquinerie vienne se greffer sur l'égoïsme et on assiste au spectacle des familles minées par des querelles internes, en proie à des dissensions multiples. Quelles sont les causes réelles de ces mésententes et comment se manifestent-elles concrètement dans les ouvrages ?

Le tableau familial met en évidence trois classes d'âge représentées par les Grands-Parents, Parents et Enfants. Ceux-ci arrivent à maturité et pris dans le tourbillon de la vie ils ne se soucient pas tellement de ce que pensent leurs parents ce qui ne va pas sans

3 André Roussin, *Un contentement raisonnable*, p. 64.

conséquence. Ainsi, le début des *Oeufs de l'autruche* est tout entier centré sur les dissemblances entre Hippolyte et son fils, dissemblances liées à la différence de générations selon ce père :

> «Tu as vu ça ? Tu l'as vu ? Mon fils, mon vieux ! ça me ressemble, hein ? Tu en restes baba ? Eh bien ! Voilà la nouvelle génération ! Voilà comment ils sont faits, ceux-là !»[4]

C'est sous ce même angle que Mme Jacquet analyse les comportements de ses enfants; tout chez eux la surprend et l'indigne :

> «Quelle curieuse génération ! Ils sont brusques, violents, on les dirait sans coeur par moments (...) Toutes les valeurs sont faussées ! Si on élève ses enfants comme on vous a élevés vous-mêmes on n'est plus de son temps, en tout cas pas du leur; si on se plie aux exigences de l'époque, ils vous font des enfants à douze ans et demi !»[5]

Elle pose là le problème de l'éducation qui reste une pierre d'achoppement dans les relations Enfants/Parents : Michel déplore en langage militaire les rapports de sujétion qui existent entre son père et lui :

> «Toute ma vie je n'ai été en face de toi qu'un deuxième classe au garde-à-vous devant son colonel (...) Tu ne m'as jamais donné que des ordres. Tu n'as jamais été mon père que sur le registre de l'état civil»[6]

Même quand les pères croient prendre toutes les précautions pour donner à leurs progénitures une éducation convenable en milieu bourgeois, l'incompréhension guette de tous les côtés et entraîne des résultats désastreux : mécontentements et récriminations s'ensuivent, surtout dans la famille d'Hippolyte qui frise la catastrophe :

> «Le malheur veut que tu sois mon fils et que tout nous dresse l'un contre l'autre ; je suis ton père et nous ne sommes pas de la même famille. Puisque ta mère parle de tragédie, tiens en voilà une !»[7]

Conséquences directes de l'éducation, la profession et le choix du conjoint sont clairement indexés comme facteurs de mésentente au sein des familles. Georges Jacquet est pour les siens un «déclassé» non seulement par son travail, mais surtout parce qu'il a choisi de s'acoquiner avec Natacha qui n'est encore qu'une fille aux origines douteuses, venue de la

---

4 André Roussin, *Les Oeufs de l'autruche*, I, p. 121.
5 André Roussin, *Lorsque l'enfant paraît* ... III, pp. 283 et 298.
6 André Roussin, *La Sainte Famille*, III, p. 100.
7 André Roussin, *Les Oeufs de l'autruche*, III, p. 100.

lointaine Russie; en plus, elle est la Secrétaire de son père et sa soeur lui rappelle que sa conduite «manque de...tenue» car «on ne couche pas avec les employés de son père». Tous montrent leurs exaspérations vis-à-vis de celle qui n'est pour eux qu'une enjôleuse de moeurs légères jusqu'au jour où, ayant découvert qu'elle est un beau parti pour leur fils, ils deviennent sans vergogne aux petits soins avec elle. Si Michel Denoyer n'est pas heureux dans sa vie conjugale, c'est à cause de sa famille qui s'est opposée à son union avec la femme qu'il aimait :

> «(Son) père, un de (ses) oncles, une cousine, toute (sa) famille s'en est mêlée. Les familles n'aiment pas les actrices».[8]

Ce rejet de certaines professions n'est pas arbitraire : le spectateur est en face des descendants d'une longue lignée de magistrats très conscients de leur prééminence sociale; pas de place pour une actrice chez eux car être comédien est pire qu'être sans profession, c'est afficher son incapacité à exercer un métier convenable et se résoudre à un pis-aller. Cette aversion est du reste compréhensible dès que la profession devient un indice susceptible de trahir des comportements déshonorants pour la famille. Hippolyte a peur que son enfant ne devienne un artisan parce que son métier le mettrait en contact avec des gens qu'il n'apprécie pas :

> «Tu ne vas pas trouver normal que j'aie un fils de dix huit ans couturier ! Ce n'est tout de même pas un métier... Un métier comme je le comprends. C'est tout de même un milieu très spécial, la mode ! Les dessinateurs, décorateurs, tout ce que tu voudras, sont neuf fois sur dix des... disons: des personnages particuliers. Je n'ai pas envie que mon fils devienne un de ces personnages-là !»[9]

Sa réticence ne voile que partiellement la réalité. La suite de la pièce atteste que cet enfant est inverti et les «personnages particuliers» dont parlait son père sont des homosexuels. Sans se mettre personnellement en cause dans ce différend qui le dresse contre son fils, il cite son ascendance pour justifier sa position :

> «Je refusais. Parce que jusqu'ici j'ai appartenu à une famille de gens normaux. Parce que si notre grand-père - qui était magistrat - vivait encore et qu'il ait appris une chose pareille ! Et qu'on lui ait annoncé que son arrière-petit-fils était... couturier !»[10]

Toutes ces attitudes font de la famille un lieu clos pour les enfants qui sont élevés avec «des principes», dont les fréquentations sont soigneusement étudiées car ils ne doivent pas rencontrer n'importe qui. Ceci devrait à terme aboutir au triomphe de cet esprit de clan peu propice à l'épanouissement individuel, à l'égoïsme collectif qui conduit à sacrifier sur l'autel

8 André Roussin, *La Sainte Famille*, I, p. 15.
9 André Roussin, *Les Oeufs de l'autruche*, I, p. 125.
10 André Roussin, *Ibidem* p. 127.

familial ceux de l'extérieur. L'hostilité au changement et à l'évolution est cependant difficilement admise par les enfants qui n'acceptent pas de laisser étouffer leur personnalité même s'ils sont malgré eux marqués par leur hérédité puis l'héritage culturel que leurs parents leur ont légué. La famille apparaît alors comme un lieu malsain où jeunes et vieux, parents et enfants, époux et épouses se déchirent dans une lutte hypocrite et avilissante: pire, elles se transforment en une machine à emboutir ses membres. Dans *La Sainte Famille*, Simone dénonce ce rôle négatif et son influence indélébile sur tous ses descendants:

> Tu me parlais de ta famille. Ta famille n'avait pas admis ton mariage avec moi. Ta famille qui se croyait sortie de la cuisse de Jupiter - ton père, tes oncles, tes tantes, tes cousines, tes beaux-frères, tes belles-soeurs, cette troupe de bourgeois médiocres ou ridicules affublés de diminutifs burlesques - tu les critiquais tous, tu te moquais de leurs idées toutes faites... Eh bien, tu es exactement leur égal, Michel! Tu es leur fils, leur neveu, leur cousin, vous avez le même sang (...) tu disais : «Il y a des imbéciles qui prétendent qu'on n'échappe pas à la famille.» Ce ne sont pas des imbéciles qui disent ça, tu es là pour le prouver.»(II, p. 55)

Cette pièce qui reproduit le cauchemar d'un futur père en face de ses nouvelles responsabilités est une satire impitoyable de la «Sainte Famille» bourgeoise avec ses préjugés, ses hypocrisies, ses prétentions, son besoin d'ordre et de respectabilité. Le pseudo-exploit de Max donnera à ses ascendants l'occasion d'étaler toute leur bassesse. Sa naissance avait jeté le trouble dans la famille qui s'est scindée en deux camps : d'un côté sa famille paternelle qui a toujours refusé de le reconnaître parce qu'il devait être un enfant bâtard si une loi inique faisant du mari le père de tout enfant né après le mariage ne l'avait imposé à Michel : de l'autre sa grand-mère maternelle qui fait contre mauvaise fortune bon coeur et se vante d'avoir précipité le mariage de sa fille parce qu'elle la savait enceinte. Durant vingt ans, les deux groupes antagonistes ne se sont pas adressé la parole, ne se sont pas rendu visite. Or voilà que par son faux exploit, Max est devenu un héros national, connu dans le monde entier. Que faire ? Sans hésiter, ses ennemis d'hier se précipitent pour le féliciter. Qu'importe le passé si le présent est glorieux ? Quand arrive le jour de gloire, n'est-ce pas «un devoir national de montrer au pays une famille entièrement unie» ? Il faut donc taire ses querelles internes car «La famille, c'est l'union» (*op. cit.* III, p.93) comme le proclame le grand-père de Max. Evidemment, cette union ne se fera que pour le meilleur et jamais pour le pire. La restriction mentale n'échappe pas à la grand-mère qui ne s'en laisse pas conter :

> «La famille jusqu'ici était pour lui et nous un dos tourné. La réussite et peut-être aussi un petit million de dollars ont provoqué une volte-face et la famille nous montre aujourd'hui son sourire. Alors parlons de la famille. La famille, c'est une girouette, on sait quel vent le fait tourner» (*Ibid.* p. 94).

Ce vent est bien sûr celui de l'intérêt. Le ton est donné et ce sera à qui trouvera la meilleure formule pour la convaincre. La famille deviendra tantôt «un toit» mais qui ne reçoit sous

son abri que ceux qui ont un plus à apporter à son (ou ses) propriétaire(s); tantôt «un jardin, avec de bonnes et de mauvaises herbes», d'où la nécessité de séparer le bon grain de l'ivraie, de l'entretenir pour que les mauvaises herbes n'étouffent les bonnes ; tantôt «une entité juridique» et la loi qui était taxée d'inique tout à l'heure devient indispensable pour sa protection et sa survie, surtout si elle intègre en son sein tous ceux qui sont capables de donner à son «nom une auréole nationale» car «la famille c'est l'ordre et l'honneur ; ton fils officiel reste ton fils, puisqu'il est glorieux». A Michel qui ose affirmer solennellement que Max n'est pas son fils, son oncle Mimi oppose cette conclusion péremptoire :

> «La famille c'est la logique : un fils reconnu n'est pas un fils non reconnu !» (*Ibid.* p97)

Pour se donner bonne conscience et prouver que Max est bien un des leurs, ces inconditionnels de l'intérêt trouvent immédiatement dans leur généalogie d'autres noms célèbres tendant à confirmer que cet enfant n'est pas un individu atypique. Malheureusement pour eux, quand éclate le scandale faisant de «Max Denoyer le plus grand escroc des temps modernes», le mouvement de «girouette» dont parlait la grand-mère ne se fait pas attendre : les images précédentes resurgissent, mais à l'envers ; le grand-père ne parle plus que d'«alliances douteuses» à rompre rapidement de peur qu'elles ne portent atteinte à la réputation familiale :

> «La famille c'est l'ordre et l'honneur, je ne permettrai pas qu'un enfant bâtard puisse ternir notre nom par des agissements scandaleux (...). La famille c'est l'union. Il ne peut y avoir d'union dans le scandale.» (*Ibid.* pp. 109 -110)

Il exige que son fils utilise tous les documents en sa possession pour empêcher cette avanie. Soutenu par ses frères et soeurs qui proclament que «la famille c'est un jardin ; il y a souvent plus de mauvaises herbes que de bonnes», le père Denoyer est décidé à en extirper toutes les mauvaises herbes en faisant toute la lumière sur les véritables origines de son petit-fils, entraînant Michel au tribunal si c'est nécessaire pour «casser son mariage» qu'il n'avait d'ailleurs pas approuvé parce qu'il tient à ce qu'il ne soit point dit «qu'un fils de (s)a famille a provoqué un scandale international». Quel revers de fortune pour cette famille entichée de grandeur ! Michel qui connaît bien son monde l'avait déjà mis en garde contre cet enthousiasme injustifié :

> «Max n'a ni votre sang, ni le mien dans ses veines, Max est un héros dont la gloire ne nous touche pas, ni vous, ni moi ! Vous et moi nous ne sommes rien ! Une famille bourgeoise comme cent autres. Nous sommes des nullités, des zéros, des zéros habillés avec ou sans moustache, mais tous sans un brin de génie, sans une once de grandeur (...) Des singes de l'honneur, du courage et de la dignité ! Voilà ce que nous sommes ! (*Ibid.*, p. 96)

Obnubilés par une célébrité imméritée, ils ont voulu tirer vanité d'une action inespérée et créer une solidarité factice sur des bases malsaines, mais ils ont oublié que rien de grand et de durable ne pouvait se bâtir sur la mesquinerie.

A la suite d'André Gide qui proclame sa haine des familles dans *Les Nourritures terrestres*, André Roussin propose une image en demi-teinte de la famille, plus sombre que brillante, négative même, même s'il s'agit essentiellement de la famille bourgeoise. Sollicitée par de vieux réflexes conservateurs dont ses membres ont de la peine a se défaire, minée par des querelles intestines, elle n'est plus un cadre propice a l'épanouissement de l'individu, ne lui offre plus ce refuge sécurisant contre la rudesse de la vie, les vices d'une société dans laquelle dominent l'égoïsme et l'égocentrisme, le manque de solidarité, où les sentiments humains font progressivement place au culte de l'intérêt et aux impératifs de productivité. Faut-il pour autant démolir la famille ? La réponse de l'auteur est un non catégorique. Bien qu'elle soit un lieu de mensonges et d'hypocrisies, elle possède une force spécifique et extraordinaire qui assure sa pérennité et l'oncle Auguste conseille le rire et la dérision comme l'unique exutoire, «l'antidote majeur, le remède suprême» à tous les problèmes familiaux :

> «La force de la famille, c'est de garder parmi les hypocrisies, les drames étouffés et les crimes tus, une vertu comique (...) C'est peut-être la seule forme familiale de l'amour.» (*Ibid.*, pp. 105-106)

Que les différends prennent très régulièrement le pas sur le rire dans ces familles, qu'importe! Quand toutes les occasions de se réjouir auront fait défaut, il restera toujours la naissance d'un enfant pour réconcilier tout le monde et l'atmosphère bon enfant du poème bien connu de Victor Hugo est clairement évoquée dès le titre de la pièce *Lorsque l'enfant paraît...*

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Supérieure de Yaoundé (Annexe de Bambili)

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

MONOD (Richard), *Les textes de théâtre*, CEDIC, Col.«Textes et non textes», 1977.

NJIKE (Emmanuel), *Le théâtre d'André ROUSSIN de 1945 à 1954 : Organisation dramatique et stylistique*, thèse de IIIème cycle, YAOUNDE (CAMEROUN) 1982, inédit.

ROUSSIN (André), *Comédies de la famille*, Calmann-Levy, 1960

ROUSSIN (André), *Un contentement raisonnable*, suivi de *Lettre sur le théâtre d'aujourd'hui*, Grasset 1965.

SURER (Paul), *Cinquante ans de théâtre*, SEDES, 1969.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, Editions sociales, 1982.

EFFONDREMENT DE LA FAMILLE ET EXALTATION DE LA LIBERTE INDIVIDUELLE DANS LE THEATRE DE GABRIELE D'ANNUNZIO (1898-1914) : LA TÂCHE INVOLONTAIRE

"Le théâtre ne nous plaît tant que parce qu'il est le complice éternel de tous nos vices et de toutes nos erreurs."

Joseph de Maistre,
Les soirées de Saint-Petersbourg, II

Les conflits familiaux, les luttes entre individus et familles, entre clans familiaux ont été incontestablement l'une des principales sources d'inspiration du théâtre tragique depuis les Grecs jusqu'à nos jours. A la fin du XIX ème siècle et au début du XX ème siècle, la littérature dramatique offre encore de nombreux exemples de familles brutalement "mises en question" par un ou plusieurs individus. Cette "mise en question" toutefois prend à cette époque charnière un sens totalement différent et l'optique de ce type de conflit s'en trouve radicalement changée. Le théâtre de cette époque (1880-1914), si décrié, si oublié qu'il soit de nos jours, pour une bonne part d'inspiration et de ton post-wagnérien, se place par là, d'emblée, à l'origine du théâtre de notre temps, offrant au lecteur ou au spectateur une méditation résolument moderne sur des conflits vraiment contemporains et en apparence seulement, esthétiquement seulement, enracinés dans une tradition dramatiquement millénaire.

Plus de conflits entre hommes et dieux, entre devoirs et passions, entre intérêts politiques ou privés, plus de problèmes "juridiques" ni de solutions tragiques, justes ou cruelles. Le héros-type de ce théâtre, à l'exemple des héros du théâtre wagnérien - lequel trahit complètement sur le fond son origine scandinave ou "médiévale", hiératique, féodale, apologétique - est un solitaire avant tout puisqu'il aspire à dépasser sa condition simplement humaine dans une quête assez nietzschéenne du "surhumain" . C'est justement cette quête de la surhumanité, avec toutes ses implications - désir de liberté absolue, volonté de vivre au-delà des lois humaines ou religieuses - qui le conduira à rejeter lois, tabous familiaux, interdits sexuels, sentiments du devoir, et qui le conduira nécessairement au refus de toute structure sociale et familiale traditionnelle. La famille, sous ces coups répétés, privée brusquement de ses bases juridiques, religieuses, sociales, explose ou, mieux, "implose", dans la mesure où, comme nous le verrons, la revendication individuelle (le surhomme en devenir) ne fait pas de la destruction de la famille un but en soi : la destruction de la famille advient en quelque sorte par épiphénomène ; elle est la conséquence d'une quête, non une fin ultime.

Le trop célèbre "*familles, je vous hais*" et la modeste quoique péremptoire révolte de Gide font sourire à côté du vertige destructeur qui habite les héros de Wagner, de Villiers de

l'Isle-Adam[1] , de Gabriele d'Annunzio. Parricides, fratricides, incestes, infanticides[2] pour ne rien dire des autres types de meurtres, des suicides ou autres attentats à la Loi ou manquements criminels au Devoir[3] jalonnent l'itinéraire des héros dannunziens et wagnériens. Mais ces crimes - que d'Annunzio excuse sans vraiment le dire[4] et que Wagner ne condamne jamais[5] - ne sont pas le fait d'un héros emporté ou déséquilibré, coupable ou innocent; ils ne résultent pas d'un conflit, rarement d'une haine ou d'une vengeance; il ne s'agit plus de culpabilité ou d'innocence, de bien ou de mal ; ces crimes découlent de la logique implacable d'une démarche passionnée, de la recherche de l'homme "nouveau" de "l'homme après", de l'Übermensch. Pour cela, il est certes nécessaire de détruire, de faire table rase des fausses valeurs du passé, du présent, la famille en est une, pour regarder vers l'avenir.

Le théâtre de Gabriele d'Annunzio, écrit et représenté de 1897 à 1914, témoigne durant toute cette période, inlassablement, de ces préoccupations, et il est intéressant de constater à quel point ce poète, romancier et dramaturge revient toujours, quel que soit le sujet traité, et si loin qu'il puisse paraître de cette obsession, au problème surhomme /société, surhomme/famille (Surhomme ou surfemme d'ailleurs)[6]. C'est par la vertu d'une "passion pure" qu'il conquiert peu à peu, au prix de tragiques épreuves, sa qualité surhumaine : passion de se réaliser ("*deviens ce que tu es*"), passion créatrice des artistes[7], des guerriers[8], des conquérants des temps modernes, explorateurs[9], aviateurs[10], passion des couples d'amants maudits : Francesca da Rimini choisit

---

1 Dans *Axël*, les deux personnages principaux renoncent à toute forme d'institution, de connaissance, de vie sociale pour entrer dans une sorte de néant vertigineux et surhumain : Sarah refuse "l'espérance, la lumière et la vie", c'est-à-dire Dieu, la foi chrétienne et les ordres monastiques, aspirant à une plus haute initiation. Axël refuse l'initiation au monde magique et occulte pour les mêmes raisons; tous deux refuseront ensuite l'or, l'amour et même la vie par un double suicide dans une vertigineuse solitude.

2 Un parricide dans *La fille de Iorio*, (1904, voir plus loin dans notre présent article), un infanticide dans le roman *L'Innocente* (1892), un fratricide dans *La Nef* (1908), incestes notamment dans *La Ville morte* (1898), *Phèdre* (1909), et dans le roman *Forse che si forse che no* (1910). Chez Wagner également, l'inceste est fréquent (Siegmund-Singlinde frère et soeur d'où naîtra Siegfried dans *Die Walküre*); dans *Siegfried*, le jeune Siegfried tue son père adoptif (mime) et dans *Götterdammerung* il s'apprête à frapper Wotan son "vrai" père. Quelques exemples d'une liste interminable.

3 Par exemple, manquements aux lois de l'hospitalité dans *Die Walküre* (Acte I) ou au code d'honneur féodal (*Tristan*). Chez d'Annunzio, manquement aux lois familiales (*Francesca da Rimini, La Figlia di Iorio*).

4 *La préface* du drame *Più che l'amore* (1907), d'Annunzio excuse le "petit crime crapuleux" de Corrado Brando : l'argent volé à l'usurier sordide eût été employé à une noble cause. (Voir notre article : *Des Vierges aux rochers* ou *Laus Vitae*; *Voyage au désert et solitude du héros* dans *l'oeuvre de Gabriele d'Annunzio* in "Recherches et travaux" N°35, 1988, Université de Grenoble.)

5 Au contraire, c'est le crime qui, chez Wagner, fonde la qualité de héros : voir Gregor Dellin : *Richard Wagner*, Fayard, Paris, 1989.

6 Chez d'Annunzio, la femme peut prétendre à la surhumanité; voir notre article : *La femme : figure emblématique du théâtre de G. d'Annunzio* in : "Théâtres du Monde", 1994.

7 Lucio Settala, sculpteur dans *La Gioconda* par exemple.

8 Marco Gratico dans *La Nef*.

9 Corrado Brando dans *Plus que l'amour*

d'aimer un instant - instant héroïque, intense, donc "surhumain"- puis de mourir avec son amant plutôt que de supporter une vie d'aristocrate mariée par obligation dans une société médiévale où la femme est soumise à de perpétuelles contraintes[11].

La passion pure est donc force pure, appel à un dépassement perpétuel de soi : rien n'est plus nietzschéen, et toutes les passions sont pour d'Annuzio également nietzschéennes parce que toujours inactuelles. Elles échappent au temps pour projeter le ou les héros vers un avenir que l'on veut croire plus beau : Corrado Brando, Marco Gratico[12] ne vivent ni dans le passé, ni dans le présent mais dans cet avenir hypothétique dont ils se savent les précurseurs. Ils tentent de détruire le présent (société, famille) pour préparer un avenir plus grand, plus libre. Les couples d'amants détruisent au nom de la passion pour gagner une atemporalité aussi significative. Pour d'Annunzio comme pour Nietzsche, le surhomme ne peut se construire que contre les médiocres, contre la société de son temps, c'est-à-dire contre son temps. On pourrait citer de nombreuses pages de Nietzsche et de d'Annunzio sur ce thème. Citons le chapitre 212 de *Par delà bien et mal* :

> "J'ai le sentiment toujours plus net que le philosophe, qui est nécessairement l'homme de demain et d'après-demain, s'est trouvé et devait se trouver à n'importe quelle époque en contradiction avec le présent. Jusqu'ici, tous ces extraordinaires promoteurs de l'humanité que l'on nomme des philosophes et qui se crurent rarement eux-mêmes des "amis de la vérité" mais des fous déplaisants et de dangereuses énigmes, placèrent leur tâche, leur rude, involontaire, inéluctable tâche dans cette ambition : devenir la mauvaise conscience de leur temps."

Nietzsche donne évidemment à "philosophe" un sens particulier et très vaste : penseur, artiste, homme d'action ; en ce sens, Corrado Brando[13], par exemple, est bien un "philosophe", c'est-à-dire en fait un surhomme. Fou déplaisant, dangereuse énigme, ce héros dannunzien l'est certes "contre son temps". Mais soulignons surtout que cette tâche - Nietzsche parle plus loin de "la grandeur de cette tâche" - est rude, inéluctable, *involontaire*. Pourquoi ? Parce qu'elle est sans doute le fruit d'un instinct, d'un destin, d'une fatalité, d'un tempérament, d'une passion.

Mais laissons parler Nietzsche une dernière fois :

> "C'est précisément en disséquant les "vertus de notre temps" qu'ils trahiront leur propre secret : ils agissaient ainsi pour connaître une

---

10 Paolo Tarsis héros du roman *Forse che sí forse che no* (1910).

11 La tragédie *Francesca da Rimini*, créée en 1902 par la Compagnie théâtrale d'Eleonora, au théâtre Costanzi à Rome, est tirée de l'histoire d'amour tragique déjà chantée par Dante au Vème chant de *l'Enfer*.

12 Corrado Brando, héros du drame *Plus que l'amour*; Marco Gratico, héros de *La Nef*.

13 Voir notre article cité plus haut et aussi notre article consacré à l'échec du héros et à l'accomplissement du Surhomme in *Théâtres du Monde* (1995).

> nouvelle grandeur de l'homme, pour découvrir un chemin non frayé vers son accomplissement. Chaque fois ils virent tout ce qui se cachait d'hypocrisie, de confort moral, de négligence, d'indolence, en un mot de mensonge dans l'idéal moral de leur temps, combien il y avait de vertu usée." (*ibid.* 212)

On ne saurait mieux définir le sens de la vie et de l'oeuvre dannunzienne, l'itinéraire de ses *dramatis personae* les plus célèbres. Quelle que soit la passion qui les inspire, d'Annunzio insuffle à tous ses personnages une grandeur neuve, même dans la déchéance, même dans l'échec[14], grandeur plus qu'humaine qui est l'un de leurs traits caractéristiques. Toute l'éthique de d'Annunzio est là, du moins dans ses ouvrages de sa période la plus ouvertement nietzschéenne, de 1896 à 1914 environ. Cet effondrement involontaire de la famille peut donc se constater presque dans chacune des quatorze pièces de l'auteur :

- Dans *La Ville morte*[15] (1898), le jeune archéologue Leonardo étrangle sa soeur à la fois par jalousie - il la sait amoureuse de son ami Alessandro - mais aussi et surtout pour échapper à l'obsession du désir incestueux qu'il sent monter en lui - L'amour tristanesque de Francesca da Rimini pour Paolo Malatesta et, dans *La Fille de Iorio*[16] (1904), l'amour de Mila pour Aligi prend une signification nietzschéenne encore : c'est la revendication de la liberté absolue des passions envers et contre toute loi familiale en même temps que la recherche d'un au-delà de l'humain dans une immolation-immortalisation tragique de l'instant héroïque.

- Dans *La Nef*[17] (1908), avant de s'embarquer pour conquérir le futur empire vénitien, Marco Gratico tue en duel son rival et frère, l'évêque Sergio Gratico, fondant par ce fratricide la cité lagunaire, fille de la gloire de Rome.

A la lumière de cette problématique inédite, deux grands mythes grecs chers à d'Annunzio sont totalement réactualisés et prennent part à cette "tâche involontaire" qu'est la destruction inévitable de la famille et des tabous sociaux.

La Phèdre de d'Annunzio[18] tue Hyppolite pour immortaliser par ce geste son amour incestueux dont elle s'enorgueillit, pour entraîner malgré lui son beau-fils, objet de cet amour, dans l'éternité d'une gloire posthume où ils seront à jamais célébrés par les aèdes des siècles futurs (y compris d'Annunzio) et pour avoir osé l'impensable, pour avoir bravé tous les interdits, les lois humaines et divines. Phèdre est engagée dans cette quête de liberté par la passion comme jadis sa mère Pasiphaé qui osa aimer un taureau. Cette passion l'élèvera au rang de

---

14 Voir l'article cité dans la note précédente.

15 *La Ville morte*, drame en prose créé à Paris dans la traduction française de Georges Hérelle, par Sarah Bernhardt au théâtre de la Renaissance en 1898.

16 "Tragédie pastorale" créée à Milan le 02/03/1904 au théâtre Lirico par la compagnie Ermete Zacconi avec Irma Grammatica dans le rôle principal. Seul triomphe de d'Annunzio dans le domaine dramatique avec *La Nef* (1908).

17 Création triomphale à Rome le 11/01/1908 au théâtre Argentina.

18 *Fedra*, tragédie créée à Milan, au théâtre Lirico le 10/04/1909; (échec total).

"déesse" plus encore que de surfemme car elle amènera l'héroïne à braver les dieux plus encore que les hommes et que l'indifférence d'Hippolyte devenue ici un élément accessoire.

Voici comment elle entraîne avec elle dans sa destinée immortelle, au delà de la mort, son amant; lui simple mortel, avait besoin de mourir pour s'immortaliser; Phèdre le fait sien enfin dans cette mort avant de disparaître elle même dans la lumière d'Artémis, "sa mère", traitée d'ailleurs, comme on peut le constater, en ennemie sur lequel on a remporté une brillante victoire :

« Ah, tu m'hai udito, dea ! Ti vedo bianca.
Bianca ti sento in tutta me, ti sento
gelida in tutta me, non pel terrore;
non pel terrore ché ti guardo. Guardo le tue
pupille, crude
come le tue saette. E tremo,sì,
ma d'un gelo che infuso m'è da un'altra
Ombra ch'è più profonda della tua
Ombra. Ippolito è meco.
Io gli ho posto il mio velo, perchè l'amo.
Velato all'Invisibile
Lo portero' su le mie braccia azzurre,
perchè l'amo. O Purissima, da te
ei si credette amato, e ti chiamo'.

Ma l'amor d'una dea puo' esser vile.
Mirami. Vedo porre la saetta
nel teso arco lucente.
Nel mio cuore non è più sangue umano,
non è palpito. E giungere col dardo
non puoi l'altra vita mia. Ancora vinco !
Ippolito, son teco." [19] (Acte III) »

19 *"Ah, tu m'as entendue déesse ! Je te vois blanche*
Blanche je te sens toute en moi, je te sens
toute en moi, glacée non de terreur,
non de terreur car je te regarde. Je regarde tes pupilles, cruelles
comme tes flèches. Et je tremble, oui,
mais d'une glace qui me vient d'une autre Ombre,
plus profonde que ton Ombre; Hippolyte est avec moi.
Moi, je l'ai voilé de mon voile parce que je l'aime.
Voilé à l'Invisible,
je le porterai sur mes bras bleus,
car je l'aime. O Déesse très pure, de toi
il se crut aimé et t'appela.

Le thème d'Electre, conflit familial destructeur par excellence, passionnait tellement d'Annunzio qu'il le traita deux fois. Il faut avouer que la première pièce inspirée par l'histoire de la vengeance du meurtre d'Agamemnon se montre, quant au fond, fidèle à l'original.

Dans *La Torche sous le boisseau* (*La Fiaccola sotto il moggio, 1905*)[20], Gigliola, nouvelle Electre, vit dans le château délabré de ses ancêtres, dans les Abruzzes. Elle appartient à une vieille famille aristocratique en décadence du royaume des Bourbons de Naples. Elle est entourée de ses nourrices, de sa grand-mère, de son père, veule et lâche, de son frère Simonetto, infirme. Elle ne vit que pour venger sa mère assassinée un an avant le lever de rideau par une servante ambitieuse, Angizia Fura, intrigante et mauvaise, maîtresse du vieux prince Tibaldo.

Angizia ne vise qu'à s'emparer des biens des De Sangro, en dépossédant les enfants (Gigliola et Simonetto) peut-être en les assassinant et en épousant Tibaldo. Pour cela, elle manipule Bertrando (son amant) qui est aussi le demi-frère adultérin du prince Tibaldo. Gigliola étouffe de honte et de haine pour Angizia. Le jour anniversaire de la mort de sa mère, elle allume tous les flambeaux de la vieille chapelle, vêtue de blanc devant la tombe de sa mère, avant d'accomplir sa vengeance. Elle s'est fait remettre par un charmeur de serpents un sac d'aspics.

Avant de tuer Angizia, elle se donne la mort en plongeant ses mains dans le sac de cuir. Mais son sacrifice sera inutile : Tibaldo, dans un sursaut de dignité, a tué lui-même Angizia.

Dans cette très belle tragédie , très sèche , très sobre , la plus courte de toute la production dramatique dannunzienne , l'auteur ne fait pas à proprement parler le "procès" de l'institution familiale. La famille De Sangro est certes en pleine décadence, mais, pas plus que dans l'original antique, l'institution familiale n'est vraiment attaquée. Le concept familial, même si cette famille se trouve pratiquement détruite par ce terrible conflit, sort au contraire idéalement grandi du drame : Gigliola a tenté de tuer et s'est donné la mort pour obéir à une très haute idée de l'honneur d'une famille noble et pour venger une mère idéalisée, adorée. Il n'en va pas de même dans la "seconde Electre "de d'Annunzio, le drame en prose "*Le Chèvrefeuille*" (1913), ultime ouvrage dramatique de l'auteur dont il a signé les deux versions, italienne et française[21].

Mais l'amour d'une déesse peut être vil.
Regarde-moi; je vois placer la flèche
sur l'arc tendu, resplendissant.
Dans mon coeur il n'y a plus de sang humain,
il n'y a plus de frémissement. Et de ton dard
tu ne peux plus atteindre mon autre vie. Je l'emporte encore !
Hippolyte, je suis avec toi." (Acte III)

20 Tragédie céée à Milan, Théâtre Manzoni, le 27/03/1905.

21 Seuls les noms propres sont changés. La première française eut lieu à Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 14/12/1913. La version italienne intitulée *Il Ferro* fut créée le 27/01/1914 à Turin, théâtre Carignano.

Aude de La Coldre, comme Gigliola ne vit que pour se venger. Elle accuse Pierre Dagon, médecin, meilleur ami de son père, d'avoir assassiné ce père bien-aimé, un an exactement avant le lever de rideau. Monsieur de La Coldre était gravement malade, se savait condamné. Aude accuse Dagon de lui avoir fait une piqûre mortelle. Elle l'accuse aussi d'avoir été l'amant de sa mère pendant et peut-être avant la maladie de son père. Dès le lever du rideau, elle crache sa haine pour cet étrange médecin traitant qui a trompé son meilleur ami et, après l'avoir assassiné, a épousé tranquillement la veuve (la mère d'Aude et d'Yvain, son frère). Au milieu du premier acte, un an après le drame, Dagon revient en compagnie de sa nouvelle épouse (ex-Madame de La Coldre) dans la propriété familiale où Monsieur de La Coldre est mort, où il repose sous un arbre du parc. Aude et Yvain reçoivent très mal Dagon et leur mère. Hélissent, épouse d'Yvain, est moins dure. Dagon, très à l'aise au début, prenant Aude de haut, perd son calme peu à peu au fil des actes, pressé par Aude qui le harcèle sans cesse par ses accusations à peine voilées et ses insolences. Il avoue enfin avoir été l'amant de Madame de La Coldre pendant la maladie mortelle de son ami ; puis, non sans avoir accusé Aude de folie, de délire (ce qui est assez juste : tous les personnages de cette pièce sont à la limite de la "rupture mentale")[22], il avoue enfin avoir fait cette piqûre mortelle à son ami condamné à sa demande pressante et pour lui épargner une douleur insoutenable : l'excuse de l'euthanasie, problème très moderne en 1914. D'Annunzio laissera en suspens, avec beaucoup d'autres points, le problème de la "culpabilité" de Dagon : ment-il ou non ? A-t-il vraiment "euthanasié" Monsieur de La Coldre à sa demande ? Le lecteur peut être convaincu par l'aveu de Dagon, habile, sincère, trop habile.

Mais Dagon va beaucoup plus loin : il assure à Aude que son père savait que lui, Dagon, le trompait et qu'il a voulu en l'obligeant à le tuer - c'était le prix de son pardon avant de mourir - empoisonner de remords le reste de son existence ; vengeance psychologique et posthume celle-là.

Aveuglée par sa haine, Aude ne croit pas un instant à "l'excuse de l'euthanasie" ; elle sort un poignard mais, un peu comme dans *La Torche sous le boisseau* , elle est précédée par sa mère qui, la première , poignarde Dagon (car elle le croyait parfaitement innocent de la mort de son mari) ; mais Aude plus vindicative encore que Gigliola, frappe à son tour Dagon mourant, sans nécessité, en criant comme une folle : "c'est moi qui l'ai tué avec ceci !". Pierre Dagon meurt en emportant son secret, sur ces paroles énigmatiques : "Qui venges-tu ? le mort ou le vivant ?" Les trois femmes restent hagardes, comme folles : la famille est détruite ainsi que leurs vies[23].

---

22 Ce délire quasi permanent chez Aude, gagne peu à peu tous les personnages, Pierre Dagon surtout, et ne contribue pas peu à l'atmosphère étouffante de la pièce, et à son caractère énigmatique et paroxystique, d'un paroxysme étrange, comme feutré.

23 Que veut dire exactement Dagon ? Le mort est bien entendu le père, le "vivant" ne peut être que lui-même qui serait ainsi "vengé" par Aude, malgré elle puisque le "châtiment" inventé pour lui par Monsieur de La Coldre prend fin avec sa vie ... à moins que ces paroles obscures n'aient plus de signification consciente (voir note 3 de cette même page) car Dagon est mourant et peut être aussi en plein délire.

Contrairement à la signification claire et fidèle à l'antique de *La Torche sous le boisseau*, le sens et l'atmosphère générale du *Chèvrefeuille* sont, en dépit de son titre désuet, résolument modernes, et trahissent un malaise profond qui va bien au-delà d'une simple histoire de vengeance cruelle. La famille y est peu à peu irrémédiablement déchirée sans qu'aucune idée, qu'aucun sentiment fort, beau ou neuf vienne apporter quelque chose en compensation. Tous les personnages sont rigoureusement négatifs : Dagon a trompé son meilleur ami, a menti à sa maîtresse, a trompé Aude et Yvain. Aude surtout qui éprouvait pour lui un sentiment d'admiration et de tendresse amoureuse subitement changé en fiel. Madame de La Coldre a trompé son mari et ses enfants et devient une meurtrière. Aude, qui au début de la pièce semble être un personnage - comme Gigliola - bien dannunzien par sa fierté et sa passion sauvage mais pure, perd au fil des actes cette aura de "surfemme" pour n'être plus à la fin qu'une démente hagarde qui frappe sans raison un mourant. L'atmosphère de la pièce est plus irrespirable encore que celle de *La Torche sous le boisseau*, si l'on ajoute que l'inceste y fait une brève et énigmatique apparition : Aude surprend Dagon dans une attitude équivoque en compagnie de sa belle-soeur Hélissent et avertit celle-ci, mystérieusement, que Dagon ayant déjà tué pour conquérir une plus vaste liberté amoureuse pourrait bien tuer à nouveau. Dans cette optique, - peut-être née du cerveau délirant d'Aude - Dagon deviendrait une sorte de maniaque sexuel embarqué dans une série de meurtres précédant "rituellement" la possession sexuelle, ce qui donne à la pièce, malgré tout, un prolongement inquiétant et dramatiquement intéressant. D'autant que Dagon, manifestement, semble toujours intéressé par Aude qu'il traite en petite fille un peu exaltée et de qui il a été aimé ...[24]

La soif de vengeance d'Aude n'a plus rien à voir avec un sens de l'honneur et du devoir familial. Il y a du dépit amoureux chez elle, envers Pierre Dagon et surtout une haine implacable pour sa mère (qui lui a volé cet homme), cette mère qu'elle accuse avec raison d'avoir trompé Monsieur de La Coldre et à tort de complicité de meurtre. Tout est sordide, sans gloire, violent, d'une violence intérieure de dément. L'héroïsme pur est absent. La seule touche de noblesse se rencontre (mais oui !) chez Pierre Dagon dont la "défense finale" est belle, juste, posée, douloureuse et convaincante parfois. Sincérité? Habileté ? Personne ne le saura[25]. Dagon au dernier acte vole la vedette à Aude et l'auteur déplace l'intérêt du lecteur/spectateur sur lui, sur son point de vue, sur ce qu'il appelle son drame. Chaque personnage est donc muré dans son problème privé, personnel, égoïste. Et la quasi folie de tous les principaux acteurs de la pièce, à la fin du moins, est une folie noire, laide, presque dégoûtante. Le spectateur reste sur un malaise, sur un sentiment de nihilisme féroce, sauvage, destructeur que ne compense cette fois aucun appel à l'héroïsme nietzschéen. On a bien le sentiment d'être entré dans une ère nouvelle

---

24 Cette ancienne amitié entre Dagon et Aude était bien réelle et reconnue par tous deux dans la pièce même. On peut donc voir chez Aude une terrible déception, presque un dépit amoureux. Dagon en revanche éprouve toujours de la sympathie (un peu condescendante il est vrai) pour Aude. A Hélissent il parle du psychisme fragile d'Aude en professionnel avec modération et affection; rarement, il laisse échapper de la colère ou de la haine envers elle. Amitié réelle ou feinte : autre mystère.

25 D'Annunzio appelait sa pièce le "mystérieux *Chèvrefeuille*" ; et le non-dit qui est en effet très important dans cet ouvrage contribue très efficacement au charme trouble de la pièce.

sans ordre, sans valeurs dominantes, sans tendresse, sans éclat, un monde sordide : le XX ème siècle sans doute, mais sans l'espérance nouvelle dont D'Annunzio jadis ou Nietzsche prétendaient parer cette extrême décadence[26].

Résolument moderne, cette pièce l'est sans doute, par sa situation temporelle d'abord : c'est la seule pièce de d'Annunzio dont l'action se déroule "de nos jours" (en 1914 donc). Les problèmes abordés : adultère particulièrement répugnant étant données les circonstances et euthanasie sont aujourd'hui toujours actuels. De ce point de vue, la pièce n'a pas pris une ride. Dagon serait passible d'une cour d'assises de nos jours et l'opinion publique, plus tolérante en 1995, n'excuserait pas Dagon. Le lecteur n'a pas à évoquer, pour comprendre le mécanisme de la pièce, des règles religieuses, morales, mondaines, sociales, appartenant à un passé proche ou lointain comme c'est le cas pour *Phèdre*, *Francesca da Rimini*, ou *La Fille de Iorio*. Mais surtout, cette absence de valeurs éthiques, traditionnelles ou non, ce vide philosophique, ce néant affectif qui semble caractériser les membres de la famille de La Coldre, traduisent bien pour le spectateur d'aujourd'hui le désarroi profond de la société européenne à la veille de la Grande Guerre. Pour une fois, et sans le vouloir sans doute, d'Annunzio s'est montré observateur aigu et a fait preuve d'un "réalisme psychologique" saisissant[27]. Mais un grand artiste n'est-il pas celui qui inconsciemment sait capter les harmonies et les dissonances des sensibilités de son temps ? Le ton même de la prose française de d'Annunzio, proche de celle de Claudel (celle de *L'Echange*[28] par exemple) semble se faire le reflet de cette vacuité morale, par ses hésitations, ses longueurs, ses éloquences volubiles et à contretemps de l'action, ses métaphores toujours raffinées et inattendues.

L'entre-deux-guerres et le demi-siècle du second après-guerre n'ont pas, semble-t-il, permis aux sociétés occidentales de retrouver d'anciennes valeurs familiales ou d'en inventer de nouvelles. C'est pourquoi le désarroi, la crise esthétique et morale reflétée par les écrivains et les artistes de la Belle-Epoque se prolonge jusqu'à nous et trouve en nous un douloureux écho. Cette époque n'a-t-elle pas vu naître en peinture le cubisme et l'abstraction et en musique l'atonalité et le dodécaphonisme ? Admirables révolutions esthétiques mais nées d'une destruction des systèmes précédents et en rien porteuses d'enseignements pour l'avenir.

Les deux ouvrages toutefois dans lesquels la famille se trouve clairement "mise en cause", dans lesquels les bases affectives, traditionnelles, sociales et éthiques de la famille sont

---

26 A partir de cette époque mais surtout après la grande guerre les écrits littéraires ou autres de d'Annunzio se détournent de l'atmosphère nietzschéenne qui a baigné sa production de 1896 à 1913 environ. D'Annunzio déçu par beaucoup de choses s'enferme dans le Vittoriale et ne prend la parole que de loin en loin. Déception ? Lassitude ? Le désespoir et l'amertume semblent l'avoir emporté définitivement sur l'effort héroïque de dépassement du pessimisme "décadent".

27 D'Annunzio se montre en effet bien meilleur psychologue que ses adversaires n'ont essayé de le faire croire. Tout en refusant l'étroitesse du credo réaliste (vériste en Italie), il s'est toujours efforcé de pénétrer l'âme humaine et de chercher à mettre en lumière ce qu'il appelait les "*aspects de l'inconnu*" : en témoignent les trois ouvrages en prose publiés sous ce titre global : *La Contemplation de la mort* (1912), *La Leda sans cygne* (1913), et le *Nocturne* 192I).

28 Ouvrage claudélien qui se fait l'écho de préoccupations éthiques similaires même si d'Annunzio ne "dénonce" jamais et ne juge jamais.

le plus directement mises en question sont : le drame en prose *La Gioconda*[29] (1898) et, de manière inattendue, *La Fille de Iorio*[30] (I904) "tragédie pastorale" en vers.

La Gioconda (1898)

Après une tentative de suicide, le sculpteur Lucio Settala, jusqu'alors partagé entre son épouse, sa petite fille Beata (le foyer) et sa maîtresse et inspiratrice la Gioconda, décide de renoncer à la sculpture : Silvia l'a soigné avec dévouement, il choisit donc le foyer. Mais la Gioconda lui fait savoir que, pendant sa convalescence, elle a pris soin d'une de ses ébauches en terre glaise, imbibant les linges qui la recouvrent d'eau fraîche, régulièrement[31]. Elle a donc soigné l'oeuvre de Lucio et Silvia a soigné son corps. Lucio accepte un rendez-vous à son atelier. Sa femme Silvia l'a devancé. Discussion orageuse entre les deux femmes au cours de laquelle la Gioconda tente, révélant sa vraie nature, de briser une statue de Lucio. Silvia retient le marbre *in extremis* perdant ainsi ses mains, broyées par la masse de pierre. Lucio choisira-t-il enfin entre sa maîtresse et sa femme, entre son art et son foyer, entre une vie dangereuse et une vie traditionnelle ? C'est ce que l'auteur ne nous dit pas, laissant au spectateur la liberté de faire son choix. Le dernier acte, pourtant, nous montre Sylvia sur une plage toscane. Elle dialogue avec une petite mendiante, et de ce dialogue poétique, obscur, allusif (très symboliste de ton) nous pouvons deviner que Lucio l'a cruellement abandonnée. Dans un dernier geste d'une insoutenable beauté, elle tend ses moignons pour prendre sa petite fille Béata dans ses bras.

Ce drame offre l'exemple le plus net d'un héros "créateur" qui se libère, au nom de son art (La Gioconda a le don de le rendre créateur) des lois les plus sacrées de la famille qui sont donc bafouées sans remords à la fin de la pièce. Est bafoué aussi l'amour si pur et si dévoué de la malheureuse Silvia dont le sacrifice immense est inutile.

Remarquons toutefois que la scène de rupture définitive n'est ni montrée, ni même directement évoquée. Cette tragédie avec *La Ville morte* (1898) et *La Gloire* (I899) a été surtitrée, en volume unique, *Les Victoires mutilées*, ce qui indique tout de même que l'auteur considérait ses personnages féminins, en dépit de leur rôle sacrificiel, comme des héroïnes de tout premier plan. Le rôle de Silvia a d'ailleurs été écrit pour la Duse et confié à la Duse qui l'a interprété avec un certain succès sur toutes les scènes d'Europe et d'Amérique[32]. L'héroïsme est

---

29 Drame en prose créé à Palerme (théâtre Bellini le 15/04/1899) par E. Duse et E. Zacconi.

30 Tragédie pastorale en vers créée à Milan le 02,03.I904 au Teatro Lirico par Ermete Zacconi et Irma Grammatica.

31 Précaution nécessaire à l'époque sans quoi l'ébauche de terre, se fendillant, était perdue irémédiablement

32 Eleonora Duse, tragédienne la plus célèbre de son temps avec sa rivale Sarah Bernhardt, maîtresse de d'Annunzio de 1897 à 1904, représenta sur les scènes du monde entier trois ou quatre ouvrages dannunziens : *La Ville morte*, *La Gioconda*, *Francesca da Rimini* dans ce répertoire qu'elle imposait à son public; elle n'obtenait généralement que des succès d'estime sauf rares exceptions : à Vienne par exemple au Burgtheater devant l'Empereur, *Francesca da Rimini* triomphe et Stefan Zweig se fait, dans un article célèbre, l'écho de l'enthousiasme des jeunes esthètes viennois.

donc bien du côté de Silvia, d'autant plus que cet héroïsme sacrificiel, inutile seulement en apparence, est à son tour - comme tout héroïsme -, créateur de beauté.

Le dernier acte - très court, poétique et fragmentaire n'est constitué que du seul dialogue entre la Sirenetta et Silvia - est éclairant sur ce point. La Sirenetta s'exprime en vers (dans la "Fable"- symbole qui forme l'essentiel de son rôle), ce qui constitue, au sein d'un drame en prose une rupture linguistique originale. Ses rares répliques sont empreintes de ce caractère allusif et vague propre aux personnages de ce type dans le meilleur théâtre symboliste de Maeterlinck par exemple[33]. Dans le bref et lent dialogue, dans la fable emblématique que récite la Sirenetta à Silvia, d'Annunzio nous propose une méditation poétique sur le drame que nous venons de voir représenter et qui est complètement terminé. Drame cruel et amoral qui trouvera sa justification justement dans notre méditation, le sacrifice de Silvia et toute sa bonté n'ont pas été suffisants pour retenir Lucio qui a, en définitive, préféré sa maîtresse et son art à sa famille. A-t-il raison, comme le voudrait sans doute la "morale héroïque" du surhomme ? A-t-il tort comme nous le suggère notre sensibilité et la morale ordinaire des hommes ? A cette question nous devons tenter de répondre après avoir entendu ce dernier acte, superflu; quant à l'action déjà terminée de Sirenetta, nous ne savons rien, ni qui elle est, ni d'où elle vient. Nous ne comprenons pas comment cette petite mendiante apparemment simple d'esprit peut comprendre - ce qui advient, semble-t-il, par intuition presque surnaturelle - le drame de Silvia. Il y a là une scène typiquement symboliste destinée à nous faire admettre que le sacrifice de Silvia a été inutile, que l'art triomphe toujours; mais la cruelle souffrance de l'héroïne - dont la vie semble détruite - est source de beauté intérieure parce qu'en définitive toute vie conduite avec passion et générosité ne saurait être vaine : cette Victoire mutilée est créatrice de beauté.

C'est là sans doute le sens de l'obscure petite fable des Sept Soeurs, qui a le ton des contes d'enfant, que récite la Sirenetta. En voici la conclusion :

> "Ma l'ultima che canto'
> per cantare, per cantare
> per cantare solamente,
> ebbe la sorte bella :
> Le sirene del mare
> le vollero per sorella [34]". (Acte IV, scène I)

---

33 Le personnage d'Arkel dans *Pélléas* par exemple.

34 *"Mais la dernière qui chanta*
pour chanter, pour chanter
seulement pour chanter,
connut un sort heureux :
les sirènes de la mer
la voulurent pour soeur."

Les autres soeurs qui voulaient des habits d'or, de la vaisselle d'or, des rêves d'or, eurent toutes un destin terrestre lamentable. Seule la dernière qui ne demandait rien au destin reçut cette étrange récompense. Puis c'est un cruel dialogue qui s'engage :

> LA SIRENETTA : Vuoi una stella ? Una bella ? Più grande di una mano ? Guarda ! Prendila, te la dono.
> SILVIA : (Le mani) non le ho più. (...) Le ho donate.
> LA SIRENETTA : Le hai donate ? A chi ?
> SILVIA : Al mio amore.
> LA SIRENETTA : Ah, che crudele amore ! Com'erano belle, com'erano belle[35] !

Plus loin, la cruauté du dialogue devient presque insoutenable, toute l'attention des spectateurs se trouvant concentrée vers ses moignons que Silvia dissimule sous ses longues manches. Fidèle à son rôle de "personnage extérieur", la Sirenetta ne nous apprendra rien de plus. Comme ce personnage, le discours de Sirenetta reste énigmatique. Le spectateur aura le dernier mot lorsque, au baisser de rideau, Silvia tend en vain ses bras, dans un geste instinctif pour tenter d'étreindre son enfant.

De tous les drames dannunziens qui remettent en cause la famille et la Tradition familiale et sociale, le plus intéressant est certainement *La Figlia di Iorio* (1904). D'abord parce que dans ce drame rural ("pastoral" dit l'auteur), le poids de cette tradition est véritablement étouffant, oppressant et qu'il conditionne tous les instants de la vie d'un individu. Ensuite parce que la "révolte" du héros Aligi - qui devient dans ces conditions tout à fait inattendue - est pour ainsi dire inconsciente, involontaire, purement passionnelle. Aligi, paysan des Abruzzes, n'a - au XIV ème siècle - ni réfléchi philosophiquement à la "mise en question de la famille", ni bien sûr lu Nietzsche. Enfin, dans cette pièce, force reste à la Loi et la famille, la conception patriarcale et totalitaire de la famille triomphe cruellement. La modeste "révolte" de Mila et Aligi n'en prend que plus de force et leur étrange amour tragique n'en devient que plus touchant.

Nous sommes donc "dans un village des Abruzzes, il y a longtemps", dit l'auteur. En dépit d'une volonté obstinée d'atemporalité de l'action, une allusion historique (le nom du pontife régnant) permet de situer le drame au XIV ème siècle. Au premier acte, nous assistons aux préparatifs d'un mariage paysan : belle utilisation de folklore "réinventé". Survient un incident, tiré d'un fait divers dont d'Annunzio avait été le témoin en compagnie de son ami, le

---

35 *La Sirenetta : Veux-tu une étoile ? Une belle ? Plus grande que la main ? Regarde ! Prends-la, je te la donne.*
Silvia : (mes mains) Je ne les ai plus. Je les ai données.
La Sirenetta : Tu les as données ? A qui ?
Silvia : A mon amour.
La Sirenetta : Ah, quel cruel amour ! Comme elles étaient belles, comme elles étaient belles !

peintre Michetti[36] dans la campagne abruzzaise. Mila di Codro, fille du défunt "sorcier" Iorio (marginalisée socialement donc), fait irruption dans la demeure du marié Aligi, en pleine cérémonie. Poursuivie et menacée de viol par des moissonneurs lubriques et avinés (ce genre de viol est assez fréquent, paraît-il, à l'époque des moissons), Mila demande à entrer. Contre l'avis de la famille, Aligi lui ouvre la porte. Aussitôt, il tombe amoureux d'elle, sans vraiment se rendre compte de ce qu'il fait. Au II ème acte, il s'enfuit avec elle dans les montagnes où tous deux mènent une existence de parias. Le père d'Aligi vient un jour le chercher et lui reprocher sa conduite. Saisi, lui aussi, de luxure à la vue de Mila, il tente de la violer; une querelle s'ensuit au cours de laquelle Aligi tue son père. Il se livre et sera jugé devant un tribunal populaire (Acte III). Pour le sauver, Mila s'accuse de sorcellerie : elle déclare avoir "ensorcelé" Aligi. Pour échapper au supplice, elle se jette dans le feu. Aligi ainsi mis hors de cause, l'honneur familial est sauf. L'ordre social et familial reprend ses droits.

Mila et Aligi sont des marginaux, des révoltés auxquels la famille et la société feront payer très cher leur marginalité. Mila n'est que "la fille de Iorio", celle qui n'a pas même droit à un nom personnel et que l'on qualifie de "mal a femmina", "celle qui fait nuisance à tous", "la sorcière"; Aligi, lui, est totalement marginalisé par sa passion, sa "folie". Tous deux, dans leur totale solitude du deuxième acte puis au cours de l'effarant "procès" du troisième acte, sans prendre eux-mêmes conscience, ni de cette marginalité qui les accable, ni même du fait que c'est l'intransigeance et la bêtise de leur micro-société qui est coupable et non leur passion, feront prendre conscience au spectateur de cette injustice monstrueuse qu'est "l'ordre établi", de cette sottise sociale d'une cruauté sans pareille, et de la nécessité de balayer, s'il était possible, cette montagne de croyances, de superstitions, de lois rigides, de tabous bien résumés par une phrase orgueilleuse et coléreuse du père d'Aligi :

Lazaro :
"Io sono il tuo padre; e di te
far posso quel che m'aggrada,
perchè tu mi sei come il bue
della mia stalla, come il badile
e la vanga. E s'io pur ti voglia
passar sopra con l'erpice, il dosso
diromperti, be', questo è ben fatto.
E se mi bisogni al coltello
un manico ed io me lo faccia
del tuo stinco, be', questo è ben fatto.
Perchè io son padre e tu figlio,

36 Francesco Paolo Michetti, artiste peintre, abruzzais également, ami de d'Annunzio a réalisé un grand nombre de toiles inspirées par le folklore abruzzais : *Il Voto* (*Le Voeu*), illustration d'une nouvelle de d'Annunzio inspirée du fanatisme religieux (*San Pantaleone, Le Héros*), une toile inspirée par l'anecdote de la jeune fille violée et notamment les décors de *La Fille de Iorio*.

intendi ? a me è data su te
ogni potestà dai tempi
dei tempi, sopra tutte le leggi." (II, 7)

(Lazaro :
Moi je suis ton père; et de toi
je peux faire ce qu'il me plaît,
parce que tu es pour moi comme le boeuf
de mon étable, comme une pioche
ou une bêche. Et si l'envie me prend
de passer sur toi avec ma herse, de te briser le dos,
eh bien ce sera bien fait.
Et si j'ai besoin d'une manche
pour mon couteau et que je m'en fabrique un
avec ton tibia, eh bien, cela est bien fait.
Parce que je suis père et toi fils,
tu comprends ? Et à moi est donnée
toute puissance sur toi, depuis
l'origine des temps, au-dessus de toutes les lois.)

La "révolte" de Mila et Aligi, curieusement, ne dit pas son nom : ils sont au contraire assaillis par un sentiment de culpabilité constatant qu'Aligi voudrait "expier" en partant en pèlerinage pour Rome, pour chercher le pardon du successeur de Pierre, en sculptant un Ange, "l'ange muet qui pleurait" qu'il a vu derrière Mila au premier acte, lorsqu'il l'a fit entrer : symbole peut-être des souffrances injustes que son peuple faisait subir à cette pauvre fille, cet Ange - leitmotiv puissant de la pièce - poursuit Aligi tout au long de son étrange itinéraire, de son étrange quête. Lorsque le bois dans lequel l'Ange est sculpté refleurira, Aligi se sentira pardonné[37]. La passion, la "folie" de Mila et Aligi, est donc ici par essence non une révolte consciente mais une recherche de liberté, une quête de la passion libre; leur passion est liberté. Le bouleversement qu'elle provoque les bouleverse à leur tour.

Rien ne nous dit que tel était initialement le propos de d'Annunzio. D'Annunzio n'avait peut-être pas songé à écrire une oeuvre aussi "révolutionnaire", à mettre ainsi l'accent, par l'absurde, sur toutes les injustices monstrueuses perpétrées dans "ses" Abruzzes par l'ordre religieux, social, familial. Mieux, il déclare dans la célèbre dédicace à sa terre, à ses aïeux, à sa famille, vouloir faire une oeuvre pie. Il semble avoir été lui-même, et cela ne serait pas étonnant, emporté par la logique de cette quête de liberté qui est aussi celle des amants de Rimini ou de Phèdre. Mais le résultat, dans une oeuvre aussi crue, aux références littéraires inexistantes, dans une oeuvre aussi proche d'une réalité sociale concrète (même fort éloignée dans le temps et géographiquement, culturellement très typée), ne pouvait pas ne pas déboucher sur un tel constat, sur une telle mise en accusation implicite. Le mécanisme social contre le

37 Réminiscence wagnérienne : le bâton de pélerin de *Tannhäuser*.

mécanisme passionnel mis en place par l'auteur ont produit d'eux-mêmes cette conclusion inattendue et nietzschéenne sans doute : la passion pure est liberté pure. Ce n'est pas par hasard que Nietzsche professait une haute admiration pour *Carmen* souvent trop vite et trop mal jugée par les esprits superficiels. Encore une fois, mais de la manière la moins abstraite qui soit, la moins littéraire qui soit (une fois n'est pas coutume)[38], et en dépit de la grande fidélité aux valeurs traditionnelles dont les héros malgré tout font preuve jusqu'au bout, nous voyons des héros rendus libres par leur passion se dresser contre les dieux et les hommes, contre toutes les médiocrités et les bassesses. Et nous ne pouvons dès lors que saluer le courage de l'auteur qui accepte, assume et laisse éclater cet esprit de révolte salutaire que le spectacle de "mise à mort" cruelle de la fin ne peut manquer de susciter chez le spectateur. Faut-il voir d'Annunzio comme un apprenti sorcier du bouleversement des valeurs sociales ? Certes non. Deux ans plus tard, le personnage de Corrado Brando[39] prouve bien que c'est en toute connaissance de cause que l'auteur met en accusation une société, des philosophies hypocrites et oppressantes qui ne savent protéger leur médiocrité qu'au prix du sacrifice de son élite, qu'en "castrant" ses forces les plus neuves, les plus actives et fécondes. Nous voulons seulement souligner le fait que dans le cas de couples d'amants maudits, la passion pure, intense et libératrice, ramène inexorablement, et comme malgré lui, d'Annunzio à ses thèmes favoris, et que cette passion nous enseigne à nous surpasser en affrontant sans pitié ni faiblesse toutes les fausses valeurs des philosophes "décadents"[40].

Les deux personnages principaux de *La Fille de Iorio* posent en outre le problème de leur relative "aliénation mentale". Trop frustres, trop simples pour exprimer clairement le but de leur quête, de leur rébellion, de leur recherche, pour connaître même la nature de ce qu'ils cherchent, ils n'en entreprennent pas moins une vraie quête à travers leur angoissant, obsédant sentiment de culpabilité, et en dépit de leur ignorance totale de tout ce qui n'est pas "leur" société, le monde totalitaire de la "Loi" dans laquelle ils ont grandi. Leur relative aliénation (arriération mentale ?), leur grand trouble physique (Aligi est comme malade d'amour) vient encore brouiller les cartes. Nous savons bien que cette "quête obscure" n'est pas seulement celle de l'amour libre - le mot amour n'est jamais prononcé par les deux protagonistes qui en ignorent jusqu'à l'existence - qu'elle a quelque chose à voir avec les contraintes imposées par la société et la famille qui rejettent sans pitié les marginaux. Mais eux ne s'en doutent même pas.

Le style, les vers de d'Annunzio, poétiques, à la fois simples, et archaïsants, synthèse tout à fait inédite entre un réalisme poétique réinventé et l'atmosphère symboliste à laquelle il nous avait jusque-là habitués, se fait aussi complice de cette aliénation déconcertante pour le spectateur (l'auditeur) en maniant avec habileté le flou et la passion, l'emportement le plus cru

---

38 Rares sont en effet les pièces dannunziennes qui ne sont pas inspirées d'une tradition littéraire ou historique illustre. On ne saurait cependant qualifier cette "tragédie pastorale "de pièce vériste. Il s'agit de folklore "réinventé" de toutes pièces, d'un monde poétique imaginaire à partir de la connaissance profonde, certes, que d'Annunzio avait des Abruzzes de son temps et de ses légendes.

39 Voir notre article cité note 13.

40 Le mot est pris ici au sens rigoureusement nietzschéen de "avilissant". Décadent est ce par quoi le médiocre établit sa supériorité sur le fort.

dans la violence (le père) et la tendresse des amants[41]. Cette aliénation est-elle la cause ou la conséquence de cet amour interdit ? La cause ou la conséquence du totalitarisme social et familial ? On concevra que le problème de Mila et Aligi, leur quête, se confond avec l'enquête sur la cause de leur rupture, de leur départ, des motivations qui firent qu'ils se mirent tout à coup en quête d'autre chose. Cela, ils seront toujours incapables de le formuler, et c'est à nous que l'auteur demande de répondre à ces questions sur lesquelles s'achève, implicitement, le drame[42].

Il faudrait encore, à propos de la mise en question de la famille dans le théâtre de d'Annunzio, dire quelques mots de cette problématique dans le *Martyre de Saint Sébastien* (1911). Ce "mystère" imité du théâtre religieux médiéval français, écrit par l'auteur directement en octosyllabes français fut créé, on le sait, au Châtelet par les Ballets Russes[43] avec une musique de Claude Debussy. On s'étonne, encore une fois, de voir l'auteur introduire ce thème de la destruction de la famille dans un contexte où, apparemment, il n'a rien à faire. Le mécanisme dramatique est pourtant fort simple : l'héroïsme destructeur de Sébastien nouvellement converti est absolument incompréhensible pour les païens, incompréhensible et "fou"[44] aux yeux de l'ancien monde.

Au premier acte, nous assistons à la conversion de Sébastien : il assiste au supplice de Marc et Marcellien (jumeaux, tous deux martyrs chrétiens) qui refusent avec énergie de sacrifier aux anciens dieux. Sourds aux plaintes déchirantes de leur mère[45], de leurs frères, de leurs soeurs, ils chantent des cantiques chrétiens; Sébastien est aussitôt converti par leur exemple et les exhorte à son tour, les encourage sur la voie du martyre[46], à la stupéfaction générale[47] et à la grande douleur de toute leur famille. Pour d'Annunzio, Sébastien est l'"athlète du Christ", et son christianisme est d'abord destruction (Sébastien brise les idoles), brise les

---

41 La tendresse de l'aînée des soeurs d'Aligi, Ornella, qui comprend et défend Mila et son frère.

42 Encore une fois d'Annunzio laisse au spectateur le soin de conclure, de tirer l'enseignement du drame qu'il a proposé. Remarquons que le choix d'un héros pratiquement aliéné, hors de lui-même d'un bout à l'autre de la pièce est audacieux et très intéressant dramaturgiquement. Cas fort rare sinon chez Wagner qui fait grand usage des philtres (symboliques d'ailleurs) dans *Tristan* certes, mais aussi dans *Götterdammerung* : Siegfried héros ou anti-héros y est drogué puis manipulé du premier au dernier acte; il vit, agit et meurt sans comprendre pourquoi. Symbole de la passion certes, mais aussi de l'égarement inévitable de l'individu dans le monde, cette aliénation pourrait bien être aussi le symbole de l'état de "sujétion cognitive" de l'individu en face de l'ordre du monde. Dans d'autres ouvrages - dans *La Fille de Iorio* - la folie et l'aliénation sont le symbole également d'une quête de liberté (*Songe d'une matinée de printemps*, 1897).

43 Décors et costumes de Léon Bakst, chorégraphies de Michel Fokine, Ida Rubinstein dansait, mimait et parlait le rôle du Saint.

44 Toujours ce thème de la "folie" porteuse d'un message supérieur.

45 Le rôle de la Mère Douloureuse séparée de ses fils qui vont mourir par et pour le Christ est vraiment déchirant.

46 Scène classique inspirée d'un tableau célèbre de Véronèse.

47 Puisque Sébastien est officier, archer, chef de la cohorte d'Emèse et a jusqu'ici défendu le monde païen et l'empereur.

liens familiaux anciens, les valeurs anciennes ; Sébastien refuse de l'Empereur l'or et les honneurs; il renonce à sa dignité de Chef de la Cohorte des Archers d'Emèse. Et cet héroïsme chrétien le conduira à demander à ses propres archers de le tuer.

SANAE - Seigneur, nous allons donc tuer notre amour !
LE SAINT - Il faut que chacun tue son amour pour qu'il revive
sept fois plus ardent ..." (V. 576)

Il y a donc des valeurs - même chrétiennes - plus ardentes et plus nécessaires que l'amour filial, et que l'attachement à sa famille et à ses affections. Remarquons que d'Annunzio ne trahit pas dans cet ouvrage l'essentiel du message chrétien mais qu'il met l'accent sur un aspect du premier christianisme, celui qui lui était proche[48]. Remarquons, de plus, qu'ici aussi la destruction de la famille n'est plus un but : plus que jamais elle est la "tâche involontaire".

Dans tous ses aspects les plus divers et les plus originaux, du nietzschéisme le plus fidèle[49] au christianisme[50], et des mythes grecs jusqu'aux ouvrages les plus modernes dans leur conception et leur situation, le théâtre de d'Annunzio reflète donc fidèlement une situation de crise, d'angoisse, qui était celle de la société européenne à la veille de la Grande Guerre[51]. Le désir exacerbé de liberté de l'individu, le sentiment que les valeurs familiales, sociales, religieuses ou traditionnelles ne sauraient suffire à "l'homme de demain", sont périmées, obsolètes (et constituent une entrave tant à l'accomplissement de l'individu qu'au progrès social[52] et au progrès tout court) s'y expriment avec la plus grande violence et avec une constance rare, même dans la littérature européenne de son temps. Les héros dannunziens nous proposent donc presque tous d'aller de l'avant en dépit des conséquences destructrices de cette "tâche involontaire". Pas plus que Nietzsche il ne propose de "valeur de remplacement" ou de "système d'avenir", ce qui serait bien entendu absurde. C'est en nous qu'il faut rechercher les nouvelles valeurs de demain, c'est à nous que l'auteur demande implicitement presque dans chacune de ses pièces, nous l'avons vu, de trouver des solutions neuves, "d'inventer chaque jour un don nouveau pour chaque jour l'offrir à ses semblables[53]."

D'Annunzio n'est pas un philosophe; c'est un humaniste et un poète. Jamais il n'essaie d'enfermer le monde et la pensée dans un système-prison. Par sa vie et son oeuvre, il a su prouver que l'essentiel du nietzschéisme pouvait être vécu, et pouvait devenir un modèle concret, une leçon de vie autant que de pensée.

Aujourd'hui, nous assistons à l'effondrement de bien des fausses valeurs, de bien des théories totalitaires prétentieuses, réductrices et sources d'oppression pour l'individu. Mais à

48 Nietzsche lui-même n'a pas rejeté cet aspect héroïque et destructeur du christianisme. (*Gaia Scienza)* et *Humain trop humain.*

49 Comme le drame *Plus que l'amour* (1907).

50 Le *Martyre de Saint Sébastien* et aussi le livret d'opéra *La Croisade des Innocents.*

51 De *Phèdre* au *Chèvrefeuille* et de la *Torche sous le boisseau* à la *Fille de Iorio.*

52 Progrès des nations.

53 Phrase de la Constitution de l'Etat libre de Fiume promulguée par d'Annunzio en 1920.

côté de cette défaite qui devrait être bénéfique, on voit s'installer un nouveau conformisme morose et émerger un monde où l'homme, encore, devient l'esclave non d'un dieu, d'un maître ou d'une théorie mais de la machine, de la science, et d'une illusion entretenue sous la notion vague de "bonheur". L'individu aujourd'hui a besoin d'être conforté dans l'idée qu'il lui faut détruire ce qui ne lui est pas essentiel. Dans l'idée qu'il n'est pas nécessaire de vivre (d'être heureux) mais de naviguer, c'est-à-dire d'aller de l'avant, de se dépasser sans cesse dans un processus qui n'est pas une fuite en avant mais une perpétuelle découverte de soi, des possibilités humaines, des richesses du monde. D'Annunzio, en artiste, en homme de sensibilité autant qu'en homme d'action, a su nous convaincre (à la lumière de Nietzsche certes) que le chemin de notre avenir passe par ce devoir de nous "surmonter nous-mêmes". Celui qui a compris cela a compris que la souffrance dont notre vie est remplie, loin d'être une punition ou le résultat d'erreurs de pensée, est belle et nécessaire; qu'elle nous permet de mieux vivre en retournant en notre faveur cette force qu'elle nous transmet lorsque nous savons ne pas nous laisser écraser par elle.

Surhomme ne signifie pas homme-dieu ni on ne sait quel héroïsme anti-humaniste inaccessible et utopique : cela signifie que l'individu rendu enfin libre par le refus de toute forme d'oppression, de toute fausse valeur, pourrait connaître une vie beaucoup plus large dans laquelle lui-même créerait ses propres valeurs, ses propres lois, changeantes au gré de son désir.

Mépris du profit, de l'argent, dédain des valeurs acquises, des situations stables, passion du risque, du danger : pour cela d'Annunzio dérange et dérangera toujours ceux qui vivent de certitudes. "*Il est nécessaire de naviguer, vivre n'est pas nécessaire.*[54]"

Richard DEDOMINICI
Université d'Avignon

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

RHODES (Anthony) : *The poet as superman* : *D'Annunzio* , Weidenfeld and Nicolson London, 1959

MARIANO (Emilio) : *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d 'Annunzio*, Mondadori , Milano, 1962

VECCHIONI (Mario) ; *Il teatro di Gabriele d'Annunzio*, Ed. Aternine, Peacara-Roma, 1963.

CHIARA (Piero) : *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1978.

BARBERI-SQUAROTTI : *Il Gesto improbabile*, Mursia, Milano, 1975

TAMIOTTI-BOCCHIARDO (Bianca-Maria) : *Il Teatro abruzzesse di Gabriele d'Annunzio*, (Tesi di Laurea, Torino, 1983).

SPINOSA (Antonio) : *Gabriele d'Annunzio, il poeta armato*, Mondadori , Milano, 1987

54 Phrase emblématique de l'immense poème philosophique *Maia (Laus Vitae)* (1903) d'inspiration très nietzschéenne.

AUTOBIOGRAPHIE, MAL DE VIVRE ET DERISION DANS *GARE A TOI, GIACOMINO !* DE LUIGI PIRANDELLO

Des hommes et des femmes qui se croisent, vivent tant bien que mal ensemble dans le cadre du lien du mariage, acceptent les mensonges et les conformismes plus ou moins tacites de la vie quotidienne, et qui, soudainement, après avoir entrepris de s'interroger sur leur destin, entrent en crise et voient leur personnalité ainsi que leur condition sociale basculer vers des dérives inattendues voire désespérées ou grotesques. Tel est, en gros, le schéma de base du déroulement des situations que connaissent les couples, avec un large impact sur l'ensemble des membres de la famille, dans les pièces de Luigi Pirandello[1].

Si le tournant, dans l'économie de l'histoire et des dialogues, est représenté par l'irruption d'un fait ou d'une personne imprévus, notamment la découverte d'une liaison extra-conjugale avec son corollaire problématique d'une grossesse encombrante ou la venue, sous une fausse identité, d'un mari qu'on avait cru mort, la conséquence en est toujours une mise en question radicale du personnage, et cela surtout dans ses rapports avec l'autre ou les autres membres de la famille.

Car les situations conflictuelles connues par le triangle sentimental classique sont compliquées également par l'existence et les réactions des enfants, tout en se heurtant en même temps au jugement et aux influences du milieu social.

Ce qui compte néanmoins chez Pirandello est moins l'événement concret déclenchant la crise que la façon d'aborder les problèmes existentiels et de définir leur degré d'impasse plus ou moins totale[2].

En proie au doute et à des questions de plus en plus embarrassantes, les protagonistes constatent souvent qu'ils ne sont pas, en tant que personnes vivant dans un contexte social donné, ce qu'ils croyaient être. Ils découvrent donc qu'ils avaient porté, jusqu'alors, un masque dont ils n'étaient pas conscients. Cela étant, il ne s'agit pas tellement de trouver une issue ou une solution, la condition de masque étant pratiquement intrinsèque à l'individu, mais uniquement de se résigner à vivre avec une lucidité accrue.

Ne pas concevoir de solutions au mal de vivre, après avoir connu l'inutilité de quelques vaines tentatives: tel est le constat d'échec qu'on peut tirer de toutes les pièces de l'auteur sicilien.

Mais cela va beaucoup plus loin. Tout spectateur ou lecteur de son théâtre est amené, en effet, à se poser des questions à son tour: si la notion de fiction artistique est acquise, avec tout ce qu'elle implique de faux ou de symbolique au sens large du terme,

---

1 Cf. L. Pirandello, *Théâtre complet* , éd. publiée sous la direction de P. Renucci, trad. française, I, Paris, Gallimard, 1977.

2 Pour une excellente étude globale sur la biographie et l'oeuvre de Pirandello cf. P. Tuscano, *L'identità impossibile. L'opera di Luigi Pirandello*, Napoli, Loffredo, 1989. Voir aussi L. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Bari, Laterza, 1983. Pour des approches critiques sociologiques cf. A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1975; R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1977.

quelle est la marge de manoeuvre de l'approche critique? Est-il concevable, en définitive, de se borner à constater que les personnages des pièces de Pirandello évoluent constamment dans un état de précarité voire de révolte existentielle et que la solution de leurs problèmes est inconcevable non seulement parcequ'ils ne semblent pas y croire, mais aussi parce que toutes leurs tentatives sont foncièrement vouées à l'échec?

L'aspect irrémédiable d'une telle représentation, qu'on est bien obligé de reconnaître, renvoie, si on se donne la peine d'enquêter du côté de la biographie de l'auteur, à une expérience de vie sentimentale bloquée.

Il suffira, à cette fin, de suivre de près son propre itinéraire vers le mariage.

Il accepte tout naturellement, par exemple, que son père choisisse pour lui[3], puis il sera confronté au basculement progressif de sa femme vers la folie. S'il reste attaché à ses enfants, la famille et surtout le mariage constituent essentiellement une source de soucis et de souffrances que la recherche d'autres liens sentimentaux ne pourra compenser.

"Je me suis laissé épouser", cette réplique de Leone Gala, le malheureux mari trompé du *Jeu des rôles*[4], qui provoquera froidement la mort de l'amant de sa femme, résume bien le rapport de Pirandello avec son propre lien conjugal.

Pas un de ses personnages ne s'épanouit stablement dans ce lien. Du mari et de la mère des *Six personnages en quête d'auteur*[5] à Ferrante et Evelina Morli des *Deux visages de Mme Morli*[6], pour ne citer que quelques cas, le couple célèbre systématiquement une condition de communication impossible ou de bonheur inconciliable avec les lois de la raison et des conventions sociales. Vivre devient alors synonyme d'acceptation de compromis et de renoncement au bonheur. Les enfants, quant à eux, ne vivent pas mieux à l'intérieur du foyer, comme nous le prouvent les jeunes protagonistes des *Six personnages en quête d'auteur* ou la petite fille de *La raison des autres*[7], car ils sont amenés à subir des situations de mensonge latent ou de conformisme étouffant qui sont propres au rythme de vie des parents.

Des drames on ne pourrait plus bourgeois, dans la très grande majorité des cas, sont proposés au public, avec la marque omniprésente du grotesque et de l'absurde. Les comportements des différents personnages, à mesure que leurs histoires se déroulent, sont fixés dans une relation avec les autres qui se révèle être boiteuse, car chacun d'entre eux joue un rôle auquel il se sent contraint et ne peut s'empêcher d'éprouver, en retour, une méfiance dévastatrice et, au bout du compte, une conception de la vie comme lourd fardeau.

Cela apparaît dès la première oeuvre en prose, le roman *L'exclue*[8], publié en 1901. La jeune épouse sicilienne Marta Ajala, surprise avec une lettre d'un homme qui se dit amoureux d'elle, est accusée à tort d'infidélité et chassée par son mari. Contrainte de faire face à une dure réalité d'indigence, souffrant de la fin tragique de son père qui s'est laissé mourir à cause de la honte qui aurait taché son nom, elle devient institutrice, rencontre ensuite l'homme qui lui avait écrit cette lettre et finit par avoir une liaison sentimentale avec lui, en obéissant presque à une fatalité. C'est finalement après avoir consommé

---

3 Cf. P. Tuscano, *op. cit.* , p.23.
4 L. Pirandello, *Théâtre cit.* , p.587.
5 *Ibidem* , pp.993-1081.
6 *Ibidem* , pp.911-991.
7 *Ibidem* , pp.87-150.
8 Cf. L. Pirandello, *L'esclusa* , Milano, Mondadori, 1980.

l'adultère et être tombée enceinte qu'elle obtiendra le pardon de son mari, qui lui demandera de retourner avec lui tout en apprenant qu'elle porte dans son ventre l'enfant d'un autre.

Le couple officiel, sur le point de s'enrichir d'une naissance, se réunit donc après une séparation injustifiée, au moment où la cause justifiant cette rupture est effectivement intervenue.

Si l'itinéraire dramatique de Marta Ajala n'est finalement qu'une série d'actions dictées par une violence masculine excluant le bonheur, dans le domaine de la relation homme-femme, il est également un exemple grotesque des paradoxes imposés par un système de vie sociale dominé par le rôle tout-puissant de l'homme sicilien et de sa conception de l'honneur. C'est au fond cette conception castratrice du bonheur conjugal, ne respectant que les valeurs traditionnelles de la lignée familiale au détriment des sentiments du couple nouvellement formé, qui est décrite avec toutes ses contradictions et surtout avec sa vocation foncière à détruire la joie de vivre.

Ce conflit entre les lois des conventions sociales et celles des sentiments, qui ne cesse de constituer le sujet privilégié de la littérature comme du théâtre, atteint des formes de représentation particulièrement déroutantes chez Pirandello et un véritable sentiment de malaise finit par s'emparer de son public.

De même qu'une remarque banale sur la forme de son nez peut amener le protagoniste du roman *Un, personne et cent mille* [9], à la suite d'interrogations incessantes sur sa propre identité, d'un rythme de vie confortable et banale à l'auto-exclusion la plus totale sous l'étiquette de la folie, de même la façon peu orthodoxe d'intégrer une grossesse mal venue peut déclencher, dans la pièce *Gare à toi, Giacomino!*[10] , une mise en question radicale de la notion de famille.

C'est ce dernier texte, d'ailleurs, écrit en 1916, que nous allons examiner de près afin de mettre en relief la technique de cette décomposition systématique de certains codes de comportement dictés par la société.

L'histoire se déroule dans un collège de province, où le professeur Toti, un homme âgé et désabusé, est connu pour être incapable de maintenir la discipline pendant ses cours. Réprimandé par son principal, il justifie le comportement de ses élèves au nom d'une vitalité débordante. D'ailleurs sa tolérance, explique-t-il, est inspirée par le sentiment que le vacarme et la confusion ambiants ne visent que l'enseignant et non pas l'homme.

Dès le premier dialogue de la pièce, la personnalité du professeur Toti apparaît dans sa singularité. Il enseigne depuis trente-quatre ans les sciences naturelles sans aimer particulièrement son métier. Son salaire modeste ayant découragé tout projet de fonder une famille, il envisage néanmoins de rattraper le temps perdu en se mariant, si l'occasion lui en est fournie, avec une jeune personne à qui il pourra léguer son traitement. Victime toute sa vie durant d'un Etat radin et tatillon, il ferait ainsi le bonheur d'une jeune fille dans le besoin, en étant un mari purement symbolique, ne réclamant rien et acceptant par conséquent l'existence d'une vie sentimentale indépendante de sa femme, dans la mesure où celle-ci ne porterait atteinte qu'à la fonction de mari que justement il ne songerait aucunement à revendiquer [11].

---

9 Cf. L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* , Milano, Mondadori, 1982.

10 Cf. L. Pirandello, *Théâtre cit.* , pp.151-207.

11 *Ibidem* , p.159: "(Toti) ...Je choisis une femme jeune, pauvre, craintive, de bonne famille. Bien sûr elle devra figurer en tant qu'épouse à l'état civil, sans quoi l'Etat ne lui paierait pas la

L'occasion de la réalisation de ce projet ne tarde pas à se présenter, dans les lieux mêmes où il travaille depuis tant d'années. Car Lillina, la fille de l'appariteur du collège, attend un enfant d'un jeune homme, Giacomino, coupable de ne disposer d'aucune situation économique. Ses parents refusant un mariage réparateur avec un parti si peu fortuné, elle bénéficie de la protection bienveillante du professeur Toti, qui décide alors de l'épouser et d'appliquer sa théorie des noces de pure forme.

Le vieil homme va faire face ensuite à l'incompréhension de tous les habitants de la ville et aux pressions de ceux qui voudraient mettre fin au scandale d'un prétendu ménage à trois, Giacomino étant très souvent à la maison. Le seul but du professeur est de laisser tous ses biens aux deux amoureux afin de donner un sens concret à son existence.

Lorsque Giacomino semble décidé soudainement à quitter Lillina pour se fiancer officiellement avec une autre femme, sous l'influence aussi d'un prêtre sans scrupules, le professeur parviendra à lui faire entendre la voix du coeur et du bon sens. Les arguments développés pour le convaincre auront recours même aux menaces[12]. La présence de son enfant ainsi que l'évocation du malheur susceptible de le frapper en cas de séparation de ses vrais parents triomphent de ses dernières réticences et la scène finale de la pièce est celle d'un père qui va rejoindre définitivement son foyer.

Cette conclusion presque idyllique ne doit pourtant pas faire oublier les nombreuses entorses, dans ce texte, à une morale bourgeoise proprement dite.

Tout d'abord le professeur est un révolté qui mène une sorte de contestation permanente à l'égard de l'institution scolaire, véritable symbole d'une réglementation hautement hiérarchisée de l'apprentissage et du savoir.

La distinction qu'il souligne entre les conditions d'homme et d'enseignant pourrait paraître banale si elle n'était pas énoncée à propos de la façon d'interpréter le manque de discipline voire l'irrespect le plus total des élèves. Seules des insultes adressées à l'homme seraient insupportables; quant à celles qui visent la fonction de pédagogue, il estime qu'il n'y a pas lieu de ne pas les excuser [13].

---

retraite. Mais pour ce qui est d'être ma femme et moi son mari, allons donc ! Il y aurait de quoi rire, à mon âge ! Je suis et resterai un pauvre vieux qui aura encore pendant cinq ou six ans la consolation d'un peu de gratitude pour le peu de bien que j'aurai fait aux frais de l'Etat, un point, c'est tout. (le principal) Mais savez-vous que vous êtes un fameux original ? Un homme d'esprit, en tout cas ! Félicitations. (Toti) Bien sûr, parce que vous me voyez déjà... *Il fait de ses mains un large geste dessinant des cornes sur sa tête.* (le principal) Mais non, qu'allez-vous imaginer ? Dieu m'en garde. (Toti) Elles figurent dans mes calculs. Au passif et par anticipation ! Mais pas pour moi. Elles iront coiffer ma profession de mari, qui ne me concerne qu'au registre de l'apparence. Et même je ferai mon possible pour que le mari les porte, en tant que mari. (le principal) De plus en plus drôle ! (Toti) Eh, oui ! Sinon, pauvre vieillard, quel bonheur pourrais-je avoir ? Il s'agira de toute façon de cornes sans racines si je ne suis, ni ne veux, ni ne puis être un mari. Une pure et simple oeuvre de miséricorde. Et si tous les imbéciles du pays veulent rire à mes dépens grand bien leur fasse. Je m'en soucierai comme d'une guigne !"

12 *Ibidem* , p.205: "(Toti) ...Tiens-toi à carreau, Giacomino ! Je suis bon mais précisément parce que je suis bon, si je vois la ruine d'une pauvre femme, la tienne et celle de cette pauvre petite créature innocente, je deviens capable de tout ! Gare à toi, Giacomino ! Je te ferai chasser de la banque et tu te retrouveras de nouveau sur le pavé !"

13 *Ibidem* , p.159: "(Toti) "...Ou alors vous vous inquiétez comme tout à l'heure en croyant que les enfants se moquaient de moi alors qu'ils se moquaient du professeur. La profession est une chose, l'homme en est une autre. Dehors, les enfants me respectent, ils me baisent la main. Au

Et justement ce même pédagogue a toujours ressenti le poids de sa tâche, son côté ingrat et peu gratifiant, notamment sur le plan économique. D'où l'intention d'être le sauveur sentimental à l'aide d'un mariage qui, tout en étant blanc, n'en demeure pas moins un acte officiel, reconnu par la société et entraînant de surcroît la jouissance du traitement pour la future veuve.

Un lien conjugal, donc, qui n'en est pas vraiment un, dans les faits, auquel il a recours pour pallier une double injustice: celle de la jeune fille séduite et exclue de sa propre famille et celle d'un Etat qui paie mal ses fonctionnaires, les empêchant de vivre convenablement.

Une famille, enfin, où, d'un côté, le mari ne revendique pas son rôle et, de l'autre, l'épouse accepte l'oeuvre charitable d'une union fictive et rencontre régulièrement, sous le toit conjugal, l'homme qu'elle aime et qu'elle n'a pas pu épouser malgré les efforts de celui qui est devenu son mari.

Un enfant en bas âge, en outre, qui entretient des rapports de fils avec son vrai père, sans en avoir conscience, et qui s'adresse au mari de sa mère, investi de la paternité légale, comme s'il était son grand-père, avec la pleine approbation de ce dernier.

Quel est le sens de cette drôle de famille ? Mieux encore, peut-on parler ici de famille ?

L'antithèse entre vie et forme comme motif dominant de l'oeuvre de Pirandello, relevée par le critique Adriano Tilgher en 1923 [14], semble bien en place dans cette pièce.

Il faut préciser que la démarche du protagoniste, tout en étant violemment critique de l'ordre établi, se déroule à l'intérieur d'un système social donné et n'a aucune vocation à le mettre en question. Elle se borne uniquement à décomposer implacablement les mécanismes et à montrer les failles à exploiter.

Le but en est une prise de conscience lucide des rapports existants. C'est une fois cette tâche accomplie qu'on peut éventuellement modifier, toujours de l'intérieur, tel ou tel aspect insupportable. Mais il est inutile de se faire des illusions.

Le professeur Toti a beau pousser très loin la logique d'un lien conjugal auquel la société ne reconnaît pas stablement le droit de se fonder sur les sentiments, sa mort interviendra forcément, quelque temps après le stade culminant du faux ménage à trois, et sera suivie du mariage entre les jeunes amants. Le grand bouleversement des rôles à

---

collège, ils font eux aussi leur métier, celui d'élève, et, forcément, ils se moquent de celui qui fait son métier de maître et le fait comme moi, pauvre vieux fatigué et qui en a par-dessus la tête".

14 Cf. A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo* , Roma, Libreria di scienza e lettere, 1923. L. Pirandello, *Théâtre cit.* , p.LXXXV: "Tilgher, qui s'était montré d'abord franchement défavorable à Pirandello en éreintant *Gare à toi, Giacomino !* , fut vivement attiré à partir de *Chacun sa vérité* par un théâtre où il croyait reconnaître la traduction artistique du relativisme philosophique de Simmel. Il ramène le sens de ce théâtre au dualisme de la Vie et de la Forme: la Vie, qui est un flux continuel, est conduite à se couler, pour prendre consistance, dans une Forme qui, à peine atteinte ou reçue, se révèle intolérablement contraignante pour la Vie; d'où un perpétuel conflit entre celle-ci, réalité primordiale qui se rebelle spontanément contre la Forme par elle-même instaurée ou adoptée, et la Forme, réalité seconde qui assume une fonction prépondérante dans l'insertion de l'individu au sein de la société ou dans l'image de soi qu'il édifie pour faire face à autrui. Tout savoir, comme tout sentiment, est tributaire de cette tension, de sorte que la connaissance n'est pas moins subjective que la passion: il n'existe que des opinions dont aucune ne saurait être plus vraie qu'une autre".

l'intérieur de cette famille est destiné à prendre fin, à s'apaiser définitivement, pourrait-on dire.

Et finalement, pour répondre à la question que nous nous posions précédemment, il y a bien une famille dans *Gare à toi, Giacomino !* , scellée par le lien du mariage, mais une autre s'y superpose, qui n'est pas moins vraie mais qui n'a pas droit à l'officialité. Le sens de cette superposition est probablement que le bonheur conjugal et familial n'a droit qu'à des chemins de traverse pour exister et que l'ensemble des institutions et des conventions sociales constituent un obstacle majeur, qu'on peut contourner seulement au prix de véritables prouesses d'ingéniosité.

Le contrat qu'est le lien conjugal existe donc, avec ses limites et ses contradictions, et il appartient à l'homme de l'accepter voire de l'apprivoiser. Tel semble être le message que nous livre *Gare à toi, Giacomino !* .

La famille, dans tout cela, n'est à son tour qu'une cellule sociale réglementée par les institutions et son code de comportement est régi par des règles strictes, en dehors desquelles il y aurait le chaos. Mais comme cette cellule peut être bancale et qu'elle peut ressembler à une structure creuse, trouvant sa raison d'être dans le simple fait qu'à un moment donné elle a été mise en place, il faut trouver le moyen de composer avec elle.

Car il ne faut pas oublier que, sans les noces symboliques du vieil homme, les deux amants n'auraient aucune chance de connaître le bonheur. Et alors, semble dire l'auteur, cette structure creuse peut avoir un sens, à condition de la déconnecter de toute connotation morale.

La famille qui en est issue est certes étonnante mais constitue, au fond, une réponse aussi grotesque que conséquente à un type de société bloquée, conditionnée par l'argent, comme tant d'autres, et réfractaire au moindre infléchissement de son système de valeurs.

Si la décomposition on ne pourrait plus lucide des éléments de contradiction de la cellule familiale est dictée vraisemblablement par l'impasse de la vie conjugale et familiale de l'auteur, ce grand vide dans sa propre expérience sentimentale, rendu plus complexe par un rapport conflictuel avec son père [15], est à mettre en rapport avec un état d'esprit très particulier, qui est à l'origine également d'un choix de foi politique extrêmement déroutant, survenu quelques années après.

Il adhérera, en effet, assez rapidement au fascisme[16] et la protection bienveillante accordée par Mussolini se traduira par des subventions à sa compagnie théâtrale.

A bien y voir, cette adhésion, qui n'exclut pas un rapport conflictuel et des critiques au régime, est beaucoup moins surprenante et inattendue qu'on ne pourrait le croire.

Il y a, en premier lieu, l'écart fondamental entre les contraintes concrètes et incontournables de la vie et la faculté de voir et de juger au-delà de l'écran des formes et des apparences. Il y a une véritable aversion pour le système démocratique et un rapport de refus du milieu petit-bourgeois dont il est issu et en même temps de partage de certaines aspirations patriotiques et nationalistes et du culte de l'héritage culturel romain qui lui sont propres[17]. Il y a, ensuite, l'exigence de donner libre cours à l'activité de sa compagnie de

15 Cf. G. Giudice, *Pirandello* ,Torino, UTET, 1980, p.447.
16 Cf. P. Tuscano, *op. cit.* , p.27.
17 Cf. G. Giudice, *op. cit.* , pp.441-442.

théâtre et d'éviter que des frictions avec le pouvoir politique déclenchent des entraves ou les foudres de la censure. Il y a, enfin, une tentation nihiliste, qui apparaît clairement dans les thèmes abordés dans certains textes et que l'on retrouve également dans l'élan et les formes d'expression de la première époque du fascisme[18], mais il y a aussi le besoin d'avoir des points de repère, des balises, dans la vie comme dans les institutions et le fascisme, notamment au bout de quelques années de pouvoir, a pu apparaître comme une source de stabilité tout court.

Or l'idéologie mussolinienne, avec son approche autoritaire et englobante, a dû exercer une fascination indiscutable sur l'auteur sicilien de par son rôle d'institution proposant une solution pour tous les problèmes de la société.

Gaspare Giudice, critique et biographe de Pirandello, a sans doute raison lorsqu'il affirme que le fascisme de l'époque de consolidation de son pouvoir a constitué une sorte d'autorité sécurisante pour lui[19]. Nous ajouterons qu'il devient une sorte de famille pour lui. Une famille qu'il a fustigée à plusieurs reprises, d'ailleurs, tout en la reconnaissant et en lui demandant d'être reconnu.

On sait bien que c'est à l'intérieur de tout système institutionnel, quel qu'il soit, que les contrastes sont les plus violents. C'est donc à l'intérieur même de la famille la plus envahissante qui soit, à savoir le régime fasciste, que se développera une décomposition souvent féroce des éléments institutionnels sur lesquels il se fonde: de l'état civil et des codes de comportement jusqu'aux valeurs morales et à la religion.

Mais cette volupté de l'analyse lucide visant à montrer ce qui est grotesque et paradoxal dans la façon d'agir des hommes ne cherche pas à couper les ponts avec le monde qu'elle fustige. Tout simplement parce que ce serait peine perdue.

"La vie - dira-t-il - est une bien triste mascarade"[20]. Alors, pourrait-on ajouter, le fascisme n'est qu'une carapace institutionnelle aussi lourde et inévitable qu'une autre.

Dans un entretien accordé à un journaliste de "Il Piccolo" de Trieste, en 1924, il affirme: "je suis isolé dans le monde et je ne possède que mon travail et mon art. La politique ? Je ne m'en occupe pas, je ne m'en suis jamais occupé. Si vous faites allusion à mon acte récent d'adhésion au fascisme, je vais vous dire que je l'ai accompli dans le but d'aider le fascisme dans sa tâche de renouvellement et de reconstruction" [21].

S'il est vrai que le fascisme, à cette époque, n'est pas encore le régime qu'il ne tardera pas à devenir et qu'il séduit un certain nombre d'intellectuels, il n'est pas moins vrai que Pirandello ne reniera jamais son adhésion, même dans les moments de friction. Des hommes tels que Croce et Einaudi, au contraire, sauront prendre assez rapidement leurs distances.

L'ambiguïté du rapport de l'écrivain sicilien demeurera intacte, jusqu'à l'affront ultime de sa volonté testamentaire, car il demandera des funérailles modestes, sans aucune pompe, suivies de l'incinération de sa dépouille. Le prix Nobel de littérature de 1934, le

---

18 *Ibidem* , p.446.
19 *Ibidem* , p.447.
20 Cf. L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti varii* , a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1965, p.1286.
21 Cf. P. Tuscano, *op. cit.* , p.27.

fleuron de l'intelligentsia italienne à l'époque fasciste, meurt en claquant la porte, avec une réaction finale qui fait penser à certains de ses personnages[22].

Il n'existe peut-être pas d'écrivain, dans l'univers de la production théâtrale occidentale de l'époque moderne, qui ait cherché autant que lui à démasquer ce qui se cache derrière la façade du comportement humain et du rôle, somme toute artificiel, qu'on finit par jouer, à des degrés plus ou moins involontaires, dans nos rapports avec les autres. Son adhésion au fascisme sera donc à interpréter comme l'acceptation d'un rôle, initialement sécurisant, susceptible certes d'être critiqué, mais qu'il faudra bien assumer jusqu'au bout, car le changement entraînerait inévitablement l'adoption d'autres rôles tout aussi inaptes, à ses yeux, à débarrasser la vie de son caractère de mascarade.

Le pessimisme qui sous-tend toute l'oeuvre de Pirandello est tel qu'il ne laisse aucune sortie de secours. Le temps immobile d'un désespoir sans remède rythme une longue pérégrination d'interrogations philosophiques et morales d'une fiction à l'autre. Il n'y a pas d'apaisement, sauf dans la mort, à condition encore qu'elle survienne réellement, comme l'histoire de *Feu Mathias Pascal* nous l'apprend [23].

La spécificité des personnages de son théâtre découle finalement de la théorie esthétique de l'humour, énoncée en 1908, dans le cadre de la préparation d'un cours universitaire[24]. La distinction qui y est faite entre perception et sentiment du contraire est capitale pour comprendre l'approche de l'existence qui est propre à l'auteur[25]. Les facettes multiples et parfois contradictoires des personnalités qu'on rencontre dans ses pièces renvoient à un tiraillement psychologique et moral qui est le sien ou qu'il est parfaitement en mesure de concevoir, grâce à la lucidité de sa faculté d'analyse.

Que l'on revienne encore une fois sur les conséquences du choix tardif du personnage principal de *Gare à toi, Giacomino !* : un mariage et une famille presque pour rire, dans la perspective d'un tout autre lien. Des actes, donc, à première vue étonnants, qui répondent à une logique peu ordinaire et s'expliquent on ne pourrait plus clairement dans l'optique de la vie comme mascarade inévitable, indiquée par Pirandello lui-même.

---

22 *Ibidem* , pp.32-33.

23 Cf. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* , Milano, Mondadori, 1982.

24 Cf. L. Pirandello, *L'umorismo* , introduzione di S. Guglielmino, Milano, Mondadori, 1988. Nous nous permettons de ne pas retenir la traduction du terme "umorismo" par "humorisme", adoptée par P. Renucci dans sa remarquable préface à L. Pirandello, *Théâtre cit.*

25 Cf. L. Pirandello, *Théâtre cit.* , p.XLVII (trad. française de *L'umorismo cit.*, p.135) : "Je vois une vieille dame aux cheveux teints, enduits d'on ne sait quelle affreuse pommade, ridiculement fardée et accoutrée de vêtements convenant à la jeunesse. Je me mets à rire. *Je perçois* que cette vieille dame est *le contraire* de ce que devrait être une vieille dame respectable. Je peux ainsi, de prime abord et superficiellement, m'en tenir à cette impression comique. Le comique est précisément une *perception du contraire* . Mais si ma réflexion vient à s'en mêler et me suggère que cette vieille dame n'éprouve peut-être aucun plaisir à s'arranger de la sorte comme un perroquet, qu'elle en souffre peut-être et qu'elle ne le fait que parce qu'elle se berce pitoyablement de l'illusion qu'ainsi arrangée, cachant ainsi ses rides et ses cheveux blancs, elle peut retenir l'amour de son mari beaucoup plus jeune qu'elle, voilà que je ne peux plus en rire comme tout à l'heure, justement parce que, la réflexion travaillant en moi, m'a fait dépasser ma première perception ou plutôt m'y a fait pénétrer plus avant: de la primitive *perception du contraire* elle m'a fait passer à l'actuel *sentiment du contraire*. Là est toute la différence entre le comique et l'humoristique".

On peut, en tant que public, ne pas partager ce point de vue, mais on peut difficilement résister à la séduction d'architectures intellectuelles comme celle imaginée pour le drôle de bienfaiteur qu'est le professeur Toti, maître d'oeuvre d'une cellule familiale bâtie pour durer peu de temps et changer ensuite d'identité, destinée à mourir pour mieux rebondir et surtout à nous amener à nous poser beaucoup de questions.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

SIX PERSONNAGES EN QUETE D'AUTEUR : LA FAMILLE CENSUREE

De quarante-six pièces de théâtre que Pirandello écrivit, *Six personnages en quête d'auteur* est certainement celle qui déchaîna le plus de polémiques et contribua le plus à la notoriété d'un écrivain qui était loin d'en être à ses débuts (il avait cinquante-trois ans et déjà écrit bien des romans, poésies et nouvelles[1]), mais n'avait pu que depuis peu se consacrer au genre littéraire qu'il préférait, le théâtre. Né en 1865, il avait dû attendre 1916 pour voir s'ouvrir devant lui une carrière d'auteur dramatique (jusque là ses pièces avaient été refusées par les acteurs et les éditeurs)[2], à laquelle il consacra pleinement les vingt dernières années de son existence (il mourut en 1936). Cette production théâtrale est d'une extrême variété: tous les genres y figurent: des drames typiquement pirandelliens voisinent avec des oeuvres véristes[3], du théâtre bourgeois proche du théâtre de boulevard, ou encore des oeuvres au ton onirique parfois proche du mythe.

Six personnages en quête d'auteur appartient au groupe des pièces les plus typiquement « pirandelliennes ». C'est, avec *Chacun sa vérité* (1917) et *Henri IV* (1922), celle où la vision du monde de l'auteur - que l'on a souvent qualifiée de « philosophie » - est exprimée de la manière la plus complète[4]. C'est pour l'époque une pièce d'une extraordinaire nouveauté, étrange et complexe. Le public romain fut déconcerté lors de la première représentation: l'auteur fut hué et une bataille s'engagea entre spectateurs hostiles et partisans de Pirandello. La deuxième représentation eut lieu à Milan et fut triomphalement applaudie. Il en sera ainsi de toutes les représentations qui suivront. Ce succès fit de Pirandello un auteur dramatique de réputation mondiale.

On a abondamment écrit sur *Six personnages en quête d'auteur*, sur la portée et la richesse de cette pièce[5]. Une richesse à double tranchant: car sans doute pour être trop

---

1 Pirandello écrivit en tout sept romans, huit recueils de poésies, plus de deux cent cinquante nouvelles, des essais et quarante-six pièces de théâtre. La totalité du théâtre est disponible en version française, dans la collection Pléiade. Les citations insérées dans cet article sont empruntées à la traduction de Michel Arnaud (ed. Gallimard, collection Folio, 1977).

2 En fait, c'est en 1910 que furent jouées ses deux premières (courtes) pièces, *L'état*, et *Cédrats de Sicile*. Ce n'est qu'en 1916 que démarre véritablement la carrière d'auteur dramatique de Pirandello.

3 Rappel: Le « Vérisme » est dérivé du Naturalisme français. Ses deux représentants les plus célèbres sont deux écrivains siciliens, Giovanni Verga (1840-1922) et Luigi Capuana (1839-1915).

4 ...mais non la plus claire. La pièce la plus limpide et la plus aisément accessible aux non initiés est *Chacun sa vérité*: c'est, avec *Henri IV*, celle qui a été la plus jouée en France. Sur *Chacun sa vérité*, signalons l'excellent « Profil d'une oeuvre » de Gilbert BOSETTI (Hatier, n°14, 1970, 64 pages).

5 On a tant écrit sur le théâtre de Pirandello qu'il n'est pas possible d'en donner une bibliographie satisfaisante. En langue française, signalons: Gilbert BOSETTI, *Pirandello*, Bordas Université, coll. « Présences littéraires », 1971, 256 pages; J. CHAIX-RUY, *Luigi Pirandello - Humour et poésie*, Paris, Del Duca, 1967, 255 pages; Jean-Michel GARDAIR,

cérébrale, et trop « en noir et blanc », elle est rarement jouée de nos jours, où on lui préfère la couleur et le pittoresque *d'Henri IV*. On a beaucoup parlé de « philosophie », de technique théâtrale, de pamphlet contre le théâtre traditionnel... On a bien moins parlé de famille: peut-être parce que la présence de la famille y est si évidente qu'il n'y a pas lieu de la souligner davantage. Et pourtant il convient de l'examiner de près, car Pirandello y dresse un véritable procès contre la famille et la société. En effet, c'est la complexité et l'aspect scandaleux de ce drame familial qui est cause de l'impossibilité de représenter la pièce « à faire », impossibilité qui est le sujet même de l'oeuvre. Aussi, au préalable, ne sera-t-il peut-être pas inutile, pour la bonne intelligence de notre propos, d'en retracer brièvement les grandes lignes et d'effectuer quelques rappels.

Dans cette pièce s'ordonnent trois lignes thématiques, engendrant une lecture à trois niveaux: niveau littéral, niveau technique et niveau philosophique, trois niveaux distincts mais qui constamment entretiennent entre eux des rapports.

Le niveau littéral est celui de l'intrigue proprement dite. Il se divise à son tour en deux plans, en vertu de la technique chère à Pirandello du « théâtre dans le théâtre »[6]. Ces deux plans sont: le cadre, et l'histoire des six personnages.

- le cadre: un directeur de théâtre est en train de faire répéter à sa troupe une pièce (de Pirandello!). Ils viennent à peine de commencer quand arrivent, du fond de la salle, six étranges individus. Ils sont, disent-ils, les personnages d'une oeuvre pensée, ébauchée par un auteur; mais ce dernier a renoncé à écrire leur histoire. Venus dans cette salle dans l'espoir d'y trouver un dramaturge qui s'intéresserait à eux, ils proposent au directeur de « monter » leur drame. Ce dernier se laisse tenter, mais lui aussi abandonnera.

- l'histoire des six personnages, histoire qui à son tour est double: il y a d'une part leur drame familial (un mélodrame qui tourne à la tragédie), et d'autre part le drame d'avoir été refusés par leur auteur, leur souffrance et leur désir profond de devenir les véritables

---

Pirandello - fantasmes et logique du double, Larousse, Coll. « Thèmes et textes », 1972, 159 pages; Gérard GENOT, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy, 1993; *Lectures pirandelliennes*, Travaux du Centre de Recherches de l'Université de Paris VIII Vincennes, Abbeville, Paillart, 1978, 292 pages; Georges PIROUE, *Pirandello*, Denoël, 1967, 237 pages; Leonardo SCIASCIA, *Pirandello et la Sicile*, Grasset, 1980, 224 pages; Jean SPIZZO, *Dissolution et genèse de la représentation théâtrale - Essai d'interprétation psychanalytique de la dramaturgie pirandellienne*, Presses Universitaires de Lille, 1986, 734 pages.

6 Le théâtre dans le théâtre est illustré par trois pièces écrites à quelques années d'intervalle, qui forment une trilogie: *Six personnages en quête d'auteur* (1921), *Comme ci comme ça* (1924), *Ce soir on improvise* (1930). Pirandello ne met plus en scène un épisode de vie, bourgeoise ou autre, il met en scène le théâtre. La scène représente une scène de théâtre vide, sans décor achevé, comme elle l'est au moment des répétitions. Et sur cette scène évoluent les acteurs, le metteur en scène, les machinistes, le souffleur, saisis en plein travail. Dans les trois cas les acteurs préparent une représentation, mais des conflits empêchent que la représentation ait lieu ou se déroule dans de bonnes conditions. Explicite dans les trois pièces citées, le théâtre dans le théâtre est implicite dans *Henri IV* où le protagoniste, ex-fou ayant recouvré la raison, continue à jouer son rôle de fou et oblige son entourage à seconder son jeu.

personnages d'une oeuvre achevée (désir essentiellement du père et de la belle-fille) pour enfin véritablement exister.

Le niveau technique est celui de la représentation théâtrale. Mettant en scène le théâtre, les répétitions et la tentative de création d'une pièce nouvelle, Pirandello est amené à évoquer les problèmes qui se posent quotidiennement au dramaturge, au metteur en scène, et aux acteurs (rapports entre le texte et sa transposition sur scène, distance entre la vie et le théâtre[7]). C'est pour lui un moyen de justifier son propre travail et celui des gens de théâtre, mais aussi de donner à tous, public et acteurs, une bonne leçon (on a parlé de pamphlet contre le théâtre traditionnel); car il faut toujours garder présent à l'esprit que si le cadre de la pièce est celui d'une répétition, le public est supposé absent.

Le niveau philosophique nous introduit au coeur du pirandellisme, dont cette pièce est un véritable condensé. Tentons, en guise de rappel, d'en esquisser les grandes lignes, et de les mettre en rapport avec notre pièce.

Pour Pirandello, le monde est absurde, illogique, décousu, incohérent; et dans ce monde l'homme ne peut être heureux car le destin « bouffon » dépose mille obstacles sur son chemin. Au sein de la famille comme au sein de la société, aucune communication n'est possible; personne ne comprend l'autre, chacun est obligé de jouer un rôle, et même souvent plusieurs rôles, selon la personne en face de qui il se trouve. Enfin, il est impossible de trouver un sens à la vie, car les contraintes familiales et sociales bloquent l'homme et font de lui une victime.

Tout est relatif, rien n'est certain. On ne saura jamais la vérité, si vérité il y a, car chacun a la sienne et y croit fermement[8]. Même la personnalité se dissout dans le néant, car nous ne nous voyons pas comme nous voient les autres, lesquels, individuellement, ont de chacun de nous une vision particulière. Alors qui sommes-nous? Et d'ailleurs, sommes-nous quelqu'un ou quelque chose, puisqu'aujourd'hui nous sommes différents de ce que nous étions hier, et que demain nous changerons encore? Nous sommes à la fois un et cent mille, c'est-à-dire personne[9].

La vie, alors, est comme un courant, au sein duquel l'existence de l'homme se cristallise en une forme, qui se dissout et se reforme ensuite, différente, à l'infini. L'homme est seul dans le vide, seul dans un univers sans Dieu où la réalité n'est qu'illusion. Et il est contraint de jouer des rôles. La vie est un théâtre où l'homme joue un rôle, mille rôles, où

---

7 Le théâtre a de multiples exigences qui l'empêchent de reproduire fidèlement la vie. La première est que l'histoire soit vraisemblable (or la vie est pleine d'invraisemblances, le père ne manque pas de le faire remarquer au directeur: « *Oh, monsieur, vous savez bien que la vie est pleine d'innombrables absurdités qui poussent l'impudence jusqu'à n'avoir même pas besoin de paraître vraisemblables: parce qu'elles sont vraies* »). Ensuite, on ne peut représenter une vie entière, mais seulement une partie; il faut conserver un équilibre entre les personnages, éviter de faire intervenir des enfants, réduire les discours ou les monologues trop envahissants, concentrer l'action dans un nombre très limité de lieux et adapter les lieux au jeu... Le décor se construit à partir d'un matériel que la troupe possède déjà et qui n'est pas forcément conforme à la réalité, de même que les acteurs professionnels ne ressemblent pas aux personnages qu'ils sont censés représenter, etc., etc.

8 Cf. la pièce homonyme: *Chacun sa vérité.*

9 Idée développée plus particulièrement dans le roman *Un, personne et cent mille.*

il met un masque, puis un autre masque...; mais sous ces masques, il n'y a rien. Voilà pourquoi le genre littéraire préféré de Pirandello fut le théâtre, qui représentait si bien la vie. Voilà pourquoi il a plusieurs fois représenté le théâtre au théâtre[10].

Le drame de l'impossibilité de vivre est présent dans le drame enchevêtré des six personnages, qui ne pourra pas être mis en scène. Dans cette tragédie est reproduit l'essentiel de ce que le destin bouffon s'amuse à imposer aux hommes pour les bloquer et les rendre malheureux. Non seulement les six personnages n'arrivent pas à se faire entendre des acteurs (qui se moquent d'eux, ne comprennent pas leur situation), mais ils ne se comprennent pas entre eux, s'agressent; chacun est enchaîné à ce qu'il a vécu, rivé à sa propre vérité, et n'admet pas que l'autre puisse le voir différemment.

Non seulement ils sont bloqués dans leur drame, mais la signification de ce drame leur échappe. Personnages refusés d'une oeuvre non écrite, ils sont suspendus dans le vide de l'inachevé. D'où leur volonté de trouver un auteur qui fixera et terminera l'oeuvre ébauchée par le premier, et donnera une signification à leur histoire. On comprend que ces personnages sont des représentations de nous-mêmes, et que Pirandello a voulu écrire une parabole de l'existence humaine. Ce drame est celui de l'homme sans Dieu (ou loin d'un créateur qui l'a conçu, puis l'a abandonné à son sort sur terre)[11] qui ne sait pas pourquoi il est là, sur cette scène de théâtre qu'est la vie.

Ce drame, qui est en fait une tragédie à plusieurs entrées, a été le point de départ de diverses interprétations critiques: psychologique, morale, sociale, métaphysique, psychanalytique, politique... Notre but n'est pas de prétendre en avancer une autre, mais d'examiner de plus près le drame familial des six personnages, de montrer à quel point Pirandello, dans cette pièce, fait de la famille une institution carcérale, et comment il a traduit le silence tabou qui calfeutre toute déviation par rapport à l'image formelle que les convenances extérieures exigent d'une famille « honorable ».

Les six personnages qui ont donné leur titre à la pièce forment une famille, et leur drame est un drame familial. En fait, plus que d'une famille, il s'agit de deux familles, reliées entre elles par le personnage de la mère: il y a d'une part la famille légitime, composée du père, de la mère et du fils aîné, et d'autre part la famille illégitime, composée de la même mère, de la belle-fille, du jeune garçon et de la fillette, tous trois enfants d'un même père décédé depuis peu. Une situation qui de nos jours n'aurait rien de scandaleux, mais qui, en 1921, n'était pas de bon ton. La loi sur le divorce n'a été votée en Italie qu'en 1970[12], et la morale catholique était alors d'autant plus pesante que le grave litige entre Eglise et Etat, qui remontait à plus d'un demi-siècle, n'était pas encore résolu[13].

---

10 Nous comprenons aussi pourquoi il a regroupé toute son oeuvre théâtrale sous ce titre insolite: *Masques nus*.

11 Pirandello était incroyant, mais non athée.

12 En France, la loi Naquet, qui est à l'origine de la législation française actuelle en matière de divorce, fut adoptée en 1884!

13 Rappel: le XIX° siècle est le siècle du *Risorgimento*, au cours duquel l'Italie conquiert indépendance et unité. En 1870 Rome devient capitale: le pape a perdu tous ses Etats et n'est plus

Rappelons brièvement la situation - et donc l'histoire que l'auteur aurait dû écrire mais a renoncé à écrire -, que l'on arrive (laborieusement) à reconstruire à partir des éléments éparpillés dans le premier acte[14]. Le père a épousé la mère, qui lui a donné un fils; mais la mère éprouvant un tendre attachement pour un secrétaire du père, ce dernier l'a forcée à quitter la maison pour rejoindre son soupirant, qu'il avait licencié. La mère et ce deuxième époux eurent trois enfants, quittèrent la ville, et le père les perdit de vue. Mais le second époux mourut. Du jour au lendemain sans ressources, la famille revint dans sa ville d'origine, et la mère se mit à faire des travaux de couture pour une certaine Madame Pace, qui en fait cachait, sous l'apparence d'une boutique de mode, une maison de rendez-vous fréquentée essentiellement par de vieux messieurs respectables, soucieux de conserver l'anonymat. La belle-fille, qui servait de commissionnaire et d'intermédiaire entre sa mère et la tenancière, devait souvent, pour ramener chez elle de quoi nourrir la famille, se prostituer, Madame Pace prétextant toujours que le travail de la mère était mal fait. Et un jour, elle eut comme client ... le père. La mère, arrivée à temps par le plus grand des hasards, découvrit la vérité. Honteux et confus, le père ramena tout le monde chez lui. Depuis, tous sont réunis dans une même maison où l'atmosphère est irrespirable: le fils rejette ces intrus et refuse de reconnaître sa mère, et la belle-fille n'a qu'une idée en tête, se venger. La tension monte jusqu'au jour où la tragédie éclate: alors que la mère était entrée dans la chambre du fils pour essayer encore de lui parler, la fillette se noie dans le bassin du jardin et le jeune garçon se tire un coup de revolver dans la tête. C'est là que la pièce s'arrête, mais diverses allusions ont laissé deviner que la belle-fille quittera la maison et finira sur le trottoir.

Cette histoire est un vrai « mélo », où Pirandello a concentré tout ce que le destin « bouffon » s'amuse à infliger aux hommes. Néanmoins, il laisse entendre que cette affaire invraisemblable n'est pas aussi invraisemblable qu'elle le paraît. Ne fait-il pas dire au père, à qui le directeur a fait quelques réserves quant à la crédibilité de ses explications:

> « La vie est pleine d'innombrables absurdités qui poussent l'impudence jusqu'à n'avoir même pas besoin de paraître vraisemblables: parce qu'elles sont vraies. »?

Non seulement il laisse entendre qu'une telle situation n'a rien d'étonnant, mais il semble même la présenter comme emblématique. En effet, indépendamment du problème de légitimité ou non, les divers membres sont distribués de manière très ordonnée: deux parents et quatre enfants, répartis de manière équilibrée selon leur sexe (deux garçons, deux filles, garçons et filles s'alternent) et selon leur âge: un fils aîné de vingt-deux ans (jeunesse adulte), une fille de dix-huit ans (entre l'adolescence et l'âge adulte), un garçon de quatorze ans (pré-adolescence, âge ingrat), une fillette de quatre ans (petite enfance). Du début à la fin

---

possesseur que du seul Vatican. Pie IX se considère dès lors comme prisonnier du nouveau gouvernement et interdit aux catholiques (l'écrasante majorité des Italiens) de participer à la vie politique. Le conflit sera résolu en 1929, quand Mussolini signera avec le pape Pie XI les « accords du Latran ».

14 Plus exactement dans la première des trois parties de la pièce. Car, s'agissant de théâtre dans le théâtre, et donc de l'élaboration et de la mise en scène d'une pièce à faire, il n'y a ni actes ni scènes.

de la pièce, les personnages n'ont pas de nom; ils sont désignés à travers leurs seuls rapports de parenté: « le père », « la mère », « le fils », « la belle-fille ». Seuls les deux plus jeunes sont sans étiquette familiale (ce sont « le jeune garçon », « la fillette »), et ceci aussi est révélateur. Ils ne participent pas aux conflits et n'ouvrent pas la bouche de toute la pièce; ils assistent aux querelles et subissent les événements. Innocents de tout, ce sont eux qui paient le plus cher, et sont les principales victimes: la fillette se noie car, pris par les problèmes conflictuels, les autres l'ont laissée jouer près du bassin sans surveillance, le jeune garçon, ébranlé à un âge difficile où l'on découvre la vie, se suicide.

Ajoutons que leur statut de personnage contribue à renforcer ce caractère emblématique. Pirandello le souligne au tout début de la pièce, dans la longue didascalie de présentation, la plus célèbre de tout son théâtre[15]. Il y explique qu'il est important que le public puisse distinguer d'entrée les acteurs - qui appartiennent au monde des hommes, de la vie - et les personnages, qui font partie du monde de la création, de l'imagination, de l'art. Il suggère pour cela des procédés techniques, tels qu'une lumière différente selon les groupes, mais aussi, pour les personnages, le port de masques rigides, qui donneraient à leur visage une expression figée et les fixeraient dans la personnalité et le rôle que leur a attribués leur auteur[16]. Certes, un tel expédient vise à souligner que ce sont des figures inaltérables, que, contrairement aux hommes qui ont une personnalité mouvante, qui sont « un, personne et cent mille », eux ont une personnalité immuable, imposée par leur créateur; mais il permet aussi de les fixer dans leur rôle emblématique de père, de mère, de fils... Et comme chacun est fixé non seulement dans son rôle mais dans un sentiment dominant relatif à ce rôle, remords (père), vengeance (belle-fille), mépris (fils) et douleur (mère) seront les quatre sentiments qui s'affronteront dans la pièce, ceux par lesquels les personnages s'entre-déchireront.

Ce qui semble dénoncé avant tout par Pirandello dans cette pièce, c'est la mentalité de la famille bourgeoise, ou petite-bourgeoise, mentalité conformiste, soucieuse des apparences, prompte à se trouver des excuses et à accuser les autres. Le personnage ambigu, complexe, borné, du père, face à la révolte de la belle-fille, en est l'exemple par excellence.

Il suffit de voir (ou plus exactement de comprendre, car rien n'est jamais exposé de façon claire et nette) comment s'est constituée la première famille, la famille légitime. Le père a dérogé aux coutumes et s'est engagé dans une mésalliance. Au lieu de choisir une épouse de même rang que lui, il a choisi une jeune fille d'humble condition[17]. Mais bien loin d'être, comme on aurait pu l'imaginer, un mariage d'amour (et donc résulter d'un choix positif, marquant le refus des convenances, des unions arrangés, des mariages d'argent), ce mariage a été une affaire de marché, une tractation de maquignon. Convaincu que le peuple était plus sain, plus fort, il a choisi une femme humble pour régénérer le sang de sa famille, et donc pour avoir un fils beau et fort. La mère étant très faible à la naissance de l'enfant, il

15 Dans le théâtre de Pirandello, les didascalies sont toujours très abondantes. Elles dépassent largement la simple indication scénique et offrent quantité de renseignements sur la psychologie et la symbolique des personnages. Nombre d'études critiques leur ont été consacrées.

16 Il n'a pas été possible de suivre la suggestion de Pirandello. La pièce est d'ordinaire jouée sans masques.

17 La mère le reconnaît elle-même, sans vraiment comprendre: « *mais croyez-moi, monsieur, après m'avoir épousée... Dieu sait pourquoi (j'étais une pauvre, une humble femme...).* »

a placé son fils chez une nourrice à la campagne, là encore « *pour qu'il grandisse sain et vigoureux au contact de la terre* », sans demander l'avis de son épouse, sans se soucier de la frustration qu'il lui causait, et sans penser non plus que l'enfant pouvait psychologiquement en souffrir[18].

Bref, il s'est aperçu qu'il avait fait une mauvaise affaire. Il suffit de voir comment il traite son épouse, en quels termes il parle d'elle, sans avoir le moins du monde conscience de dire des énormités; bien au contraire, dans sa bouche, de tels termes veulent être des justifications. Ce n'est pas une femme, dit-il, c'est une mère, « *incapable de passion* », qui « *ne pouvait rien éprouver* » pour les deux hommes qu'elle a eus. Il n'a jamais pu communiquer avec elle, et devant tout le monde, haut et fort, il allègue sa « *surdité mentale* », sa « *stupidité* », son ignorance (« *elle sait à peine écrire* »). Une fois licencié le secrétaire qui la regardait trop tendrement, elle était, dit-il, « *comme une bête sans maître* ». En somme, cette femme humble et effacée qu'il a mal choisie, qui n'a pas « produit » comme il l'escomptait, qui ne lui a même pas apporté un plaisir sexuel (ce n'est pas dit, mais c'est sous-entendu), il n'en voulait plus, et pour s'en libérer, il a trouvé un prétexte: celui de la libérer, elle, et de l'envoyer auprès de son timide soupirant. Le schéma qu'il trace du couple qu'il formait avec elle est celui de l'époux supérieur et intelligent flanqué d'une épouse-« mamma bornée ». Une épouse qu'il n'aimait pas, mais qui avait tout de même dans la maison une fonction de « remplissage ». Il en a eu conscience après son départ, et il le dit tout net:

> « elle était un cauchemar pour moi, mais elle me la remplissait » (la maison).

Ce soupirant, il ne le considère même pas comme un rival. Il n'a pour lui que du mépris, qu'il cache sous le voile de la condescendance. Il lui est inférieur, et donc il est mieux assorti à sa femme. Lui non plus n'a pas été capable de faire un fils beau et fort. Le jeune garçon est « *tout le portrait de son père! Humble, n'ouvrant jamais la bouche...* ».

Néanmoins, la nouvelle famille - illégitime mais unie par de vrais sentiments - a été une famille heureuse, jusqu'au décès du second époux. Serrée dans l'étau des convenances et de la précarité de sa situation, la mère ne veut pas l'avouer pleinement (elle se défend d'être partie de chez elle de son plein gré). Il faut qu'intervienne la belle-fille pour qu'elle accepte de le reconnaître. Première née d'un couple illégitime et point embarrassée par des principes de morale bourgeoise, la fille revendique pour sa mère une autonomie de femme, refuse qu'elle ne soit rien d'autre qu'une mère:

> « Ce que je sais, c'est que tant que mon père a vécu, tu as toujours été paisible et heureuse. Nie-le si tu peux! » [...] « Il était toujours plein d'amour et d'attentions pour toi! »

18 Deux tentatives qui se sont soldées par des échecs: la mère n'était point « *forte* », le fils n'est pas devenu « *sain et vigoureux* ». Le père n'a pas honte de s'exclamer: « *Ah, c'est aussi ma faute s'il est devenu ce qu'il est?* »

Pendant toute la durée de la pièce, le fils se cantonne dans une attitude de repli, indifférente, dédaigneuse. Il en veut à sa mère, qui a quitté la maison[19]; il en veut à son père qui a chassé sa mère, il en veut à ses demi-frères et soeurs, qu'il considère comme des bâtards[20]... Et en conséquence, lui aussi, par son mutisme et son dédain, fait souffrir les autres: conflits avec la belle-fille, qu'il accuse de tyrannie, refus de communiquer avec sa mère, ironie méprisante envers son père... En sa présence, le jeune garçon est paralysé.

Le père quant à lui, libéré de sa femme, de ce « *cauchemar* », de cet « *étouffement* » - ce sont ses propres termes -, se révèle une caricature du bon père et honnête bourgeois, soucieux des apparences extérieures et de l'occultation de ce qui n'est pas avouable. Il a fallu que la mère insiste pour qu'il admette que ce n'est pas elle qui a quitté le domicile conjugal, mais lui qui l'a poussée à partir, pour se libérer d'elle. Et après? Il n'a pas voulu de « *liens avilissants* », et sentant à la fois le vide de la maison et la vitalité de son corps toujours alerte, il a dû chercher des palliatifs. Il l'explique de manière à la fois directe et embarrassée, mettant en avant la misère de l'homme seul

> « qui n'est pas encore assez vieux pour se passer des femmes et qui n'est plus assez jeune pour pouvoir facilement et sans honte aller s'en chercher une! ».

D'où sa rencontre avec la belle-fille, chez Madame Pace, dont il était un vieux client.

Dans ses rapports avec le sexe féminin, il fait preuve d'un monstrueux cynisme. On a vu que son mariage n'avait eu d'autre but que la procréation et que son épouse n'était pour lui qu'une bête stupide. Il n'a pas une plus haute opinion des autres femmes, qui semblent n'être pour lui que des objets. On le voit exprimer une théorie toute misogyne sur la différence d'esprit entre les deux partenaires dans l'acte d'amour: la femme est une Eve tentatrice qui n'obéit qu'à son instinct

> « elle nous regarde, aguichante, inviteuse »,

l'homme par contre projette

---

19 Ainsi se justifie-t-il devant le directeur: « *Et qu'est-ce que j'en sais, moi? Quand donc est-ce que je l'ai vue, cette mère, moi, monsieur? Quand donc en ai-je entendu parler? Je la vois apparaître un jour devant moi, avec elle [la belle-fille], avec ce garçon et cette fillette; on me dit: 'Oh, tu sais? c'est aussi ta mère!'* ».

Signalons une fort intéressante étude de Lucio LUGNANI, « L'infanzia felice » (in: *L'infanzia e altri saggi*, Napoli, Liguori, 1983, pp.102-165). S'appuyant sur diverses nouvelles, l'auteur démontre que, pour Pirandello, la période heureuse de l'enfance s'interrompt avec la puberté ou la mort de la mère, que l'enfant qui a perdu sa mère est une ombre parmi les ombres, sans guide. L'univers de l'enfance chez Pirandello est « maternocentrique ». L'attitude du fils dans notre pièce est tout à fait dans cette ligne. N'ayant jamais connu sa mère, il est demeuré fermé, et son père n'a pas pu combler ce vide.

20 Ainsi la belle-fille présente-t-elle la situation: « ... *indifférent, glacial lui, parce que lui, c'est le fils légitime! et il est plein de mépris pour moi, pour lui [le jeune garçon] et pour ce petit être [la fillette]; parce que nous sommes des bâtards - vous avez compris? des bâtards. Et cette pauvre mère [...] il la regarde de haut, lui, comme si elle n'était la mère que de nous trois, les bâtards - le salaud!* »

> « la lumière de l'intelligence sur le rouge de la honte qui accompagne le déchaînement bestial de l'homme»[21].

Il préfère, cela va de soi, les femmes jeunes, à condition bien sûr de ne courir aucun risque. Il avoue que, pour meubler ses moments d'oisiveté, il s'intéressait à la nouvelle famille de son ex-épouse. La belle-fille saisit l'occasion de raconter qu'il l'attendait, à la sortie de l'école, alors qu'elle était enfant, lui souriait et la suivait jusque chez elle; il lui offrit même un jour un joli chapeau de paille garni de roses. Le voilà sous les traits pervers du séducteur de fillettes! Le fait que la mère ait alors retiré sa fille de l'école, ayant compris qu'il s'agissait de lui, puis que le père de la fillette ait décidé de quitter la ville avec sa famille, et enfin que lui-même affirme trop haut la pureté de ses sentiments[22], contribue à donner au personnage une tonalité équivoque. Son penchant pour les fillettes et son cynisme se vérifient au cours de l'épisode de la rencontre chez Madame Pace. La belle-fille alors n'est plus une enfant, mais elle est quand même très jeune, et vêtue de noir. Il cherche à voir son visage, caché sous son chapeau et, écrit Pirandello dans la didascalie,

> « constatant qu'elle est toute jeune, s'écrie comme pour lui-même, un peu par satisfaction et un peu aussi par crainte de se trouver compromis dans une aventure dangereuse: 'Ah... Mais... dites-moi, ce n'est sans doute pas la première fois, n'est-ce pas, que vous venez ici?' »

Et lorsque la jeune fille lui fait remarquer qu'elle est en deuil:

> « Oh, d'accord! Eh bien, alors, enlevons-la, enlevons-la vite, cette petite robe! ».

On comprend pourquoi, dans le premier acte, la belle-fille a bruyamment éclaté de rire quand il a mis en avant ses « *aspirations à une solide santé morale* ».

Il apparaît ainsi que la famille - du moins la famille bourgeoise, car la famille illégitime semblait vivre en paix - est une prison à l'intérieur de laquelle on ne communique pas et on se déchire. Le père reproche à la mère de n'avoir jamais cherché à le comprendre :

> « Que tu n'aies jamais deviné le moindre de mes sentiments, c'est bien là ton tort! ».

Il constate qu'entre son fils et lui aucun courant n'est jamais passé :

---

21 C'est là un autre schéma typique de bien des nouvelles de Pirandello. Lucio Lugnani, dans l'oeuvre citée note 19, décèle et analyse la même dichotomie (homme = raison, intellect, volonté de pureté, sentiment; femme = instinct, sens, impureté).

22 « *... jusqu'à ce qu'un beau jour, il t'emmène soudain, à mon insu, dans une autre ville, parce qu'il s'était stupidement laissé impressionner par l'intérêt que je continuais de manifester, un intérêt pur, très pur, je vous assure, monsieur, sans la moindre arrière-pensée* ».

> « Sa mère n'étant plus là pour faire la liaison entre lui et moi, il a grandi tout seul, à part, sans le moindre rapport affectif ou intellectuel avec moi ».

Sa situation même d'homme respectable l'empêche de s'épanouir et l'oblige à recourir à des entremetteuses... Père et belle-fille ont beau s'extérioriser par des flots de paroles, ils n'arrivent pas à dialoguer. Ils s'arrachent la parole, se contredisent l'un l'autre... Le fait que chacun soit un, personne et cent mille est d'autant plus lourd à assumer dans une famille, où l'on est ligoté à ses proches. La belle-fille a fixé à jamais le père dans le type du vieux vicieux et refuse de le voir autrement. Le père se sent intimement bon; dévoré de remords, il veut se racheter; il s'impose donc la torture d'héberger chez lui cette nouvelle famille, et l'impose également à son fils. La fille accuse le fils d'être responsable de la mort des deux enfants, etc. Chacun accuse l'autre, voit l'autre sous une seule image, différente de celle sous laquelle l'autre se voit soi-même. Et personne ne comprend son entourage ni ne communique avec lui.

Les deux familles sont réunies sous le même toit, et il n'est pas possible d'échapper à cet univers carcéral. Le fils tente de le faire, mais il n'y parvient pas. Quelques minutes avant la fin de la pièce, en effet, excédé, il tente de quitter la scène. Or, écrit Pirandello dans la didascalie correspondante:

> « Le fils reste tendu vers le petit escalier, mais, comme enchaîné par un pouvoir occulte, il ne peut pas en descendre les marches; puis, au milieu de la stupeur et de l'effarement angoissé des acteurs, il longe lentement la rampe, en direction de l'autre petit escalier du plateau; arrivé là, il y reste aussi, tendu en avant, sans pouvoir descendre. ».

Et la belle-fille de s'exclamer:

> « Il ne peut pas, vous voyez? il ne peut pas! Il est forcé de rester là, lié à sa chaîne, indissolublement ».

Certes, il est évident que si le fils ne peut s'en aller, c'est qu'il ne peut échapper au rôle que l'auteur a prévu pour lui dans cette histoire; un personnage ne peut devenir autonome et quitter le livre ou le film auquel il appartient. Mais il est évident aussi que, de manière allégorique, Pirandello a traduit ainsi la difficulté, voire l'impossibilité pour l'homme de se libérer du carcan familial[23]. D'où, à l'intérieur de la famille (et donc de bien des familles), de sombres histoires, des tensions, des éclats que l'on dissimule. A la fin de la pièce, sous les yeux horrifiés de tous, père et fils s'empoignent, et le fils jette son père à

---

23 De même la belle-fille, qui à la fin de l'histoire s'en va, quitte la maison pour « *prendre son vol* », est là, elle ne peut être que là. De même les enfants, qui pourtant meurent à la fin, sont présents. Dans cette pièce, chacun est triplement enfermé: enfermé dans la famille, enfermé dans son rôle de personnage, enfermé dans la non existence à laquelle l'auteur l'a condamné en ne portant pas l'oeuvre à son terme.

terre. Peu auparavant, voyant son jeune frère armé d'un revolver, la belle-fille l'a traité d'imbécile, et lui a suggéré de tuer le père et le fils plutôt que de se tuer lui-même. Enfin, ajoutons que dans la scène du père et de la belle-fille chez Madame Pace, ou de la mère entrée de force dans la chambre du fils, apparaît en filigrane le thème de l'inceste (tenté ou souhaité mais non accompli)[24]. Or les meurtres du père, ou du frère, l'inceste père-fille et mère-fils, font partie des grandes pulsions psychiques par lesquelles chacun doit passer, pulsions qui ont été allégorisées par de célèbres mythes (Oedipe, Caïn et Abel...).

Dans un passage « cérébral » du troisième acte, le père, exposant la théorie pirandellienne de la réalité mouvante, qui peut changer du jour au lendemain dans le monde des hommes, a expliqué que la réalité des personnages, au contraire, fixée par un auteur sur le papier, est immuable. Ce peut être aussi une manière d'exprimer le caractère immuable de l'institution familiale.

Le drame familial des six personnages n'a pu être mené à terme par l'auteur qui l'a conçu, de même que la tentative du directeur de monter la pièce n'a pu aboutir. Il est évident que l'auteur s'est auto-censuré, que Pirandello dans cette pièce en a suggéré les raisons, et l'on pourrait même dire qu'il a écrit cette pièce précisément pour en donner les raisons.

Le drame de cette famille est un drame à scandale. Les personnages eux-mêmes sont réticents à l'exposer devant les acteurs. Chacun a sa vérité, contredit l'autre, essaie de se disculper, parle à demi-mot, certains veulent trop se mettre en avant... L'intrigue nous est donc présentée, dans la première partie de la pièce, avec une extrême confusion, comme un puzzle épars dont il nous faut reconstituer l'ensemble. Et précisément parce qu'il s'agit d'une histoire à scandale, la curiosité des acteurs, et donc la nôtre, est piquée. L'intérêt qu'ils prennent à écouter les personnages, leurs réactions face aux « énormités » qu'ils entendent, sont caractéristiques de l'intérêt de tout un chacun pour les commérages et les faits à sensation, intérêt que nous avons tous ressenti au moins une fois un jour ou l'autre, et dont la célèbre pièce de Pirandello *Chacun sa vérité* fournit une excellente illustration.

Mais de la vie au théâtre il y a un grand pas. Le théâtre, semble dénoncer Pirandello, doit représenter la vie, certes, mais après l'avoir passée au crible de la censure. Tout ce qui est trop vulgaire, ou trop dur, doit être supprimé ou édulcoré. Le directeur nous en donne une preuve manifeste dans le deuxième acte, où la scène chez Madame Pace est jouée deux fois: une première fois par les protagonistes en personne, le père et la belle-fille, une deuxième fois par les acteurs. Alors que le souffleur est occupé à sténographier les paroles des deux protagonistes, le directeur lui dit de ne pas transcrire telle phrase qui vient d'être prononcée; la même scène jouée par les acteurs semble « *revue et corrigée* »; le directeur demande à l'un d'eux de parler sur un ton « *un peu moins appuyé* »; il modifie la scène, prétend que le père demande d'un air contrit à la belle-fille la raison de son deuil; et quand celle-ci s'insurge devant cette édulcoration (elle comprend que le directeur veut faire de

24 Thème tabou s'il en est, toujours relié à des catastrophes expiatoires. Or il s'agit bien là de deux scènes capitales, fondamentales, puisqu'elles sont suivies de deux coups de théâtre marquant deux tournants dramatiques de la vie de la double famille: la réunion conflictuelle des deux foyers et la mort des deux enfants.

son histoire « *une petite bluette romantico-sentimentale* ») et prétend que le père, comme dans la réalité, lui dise d'enlever vite sa robe noire, le directeur s'exclame:

> « Ah, bravo! Bravo! Pour que le public casse mes fauteuils? » [...] Ici, nous sommes au théâtre! La vérité, oui, mais jusqu'à un certain point! ».

Il veut bien accepter ensuite, comme elle le lui propose, de regarder la scène telle qu'elle s'est déroulée (de toute façon, la salle est vide!), il est conquis par cette scène, mais pour y mettre un terme il envisage d'user d'un expédient typiquement théâtral: « *rideau* »: pas question de la prolonger davantage, le public n'en aura vu (n'en a vu!) que trop.

En effet, pour bien mesurer la portée de la critique de Pirandello envers le théâtre bourgeois traditionnel, il faut garder présent à l'esprit que, s'agissant au départ d'une répétition entre acteurs, les spectateurs sont considérés comme absents; que cette histoire scandaleuse, taboue à maints égards, est clairement dénoncée comme non représentable (le public casserait les fauteuils). Et donc, par la fiction de sa pièce, Pirandello leur impose une vérité, la vérité de la vie, qu'ils refusent de voir au théâtre. C'est à des fragments de spectacle interdit que le public présent/absent assiste.

Au début de la pièce, le père, tentant d'exposer les raisons de leur présence ici, déclarait au directeur:

> « ... l'auteur, qui nous a créés vivants, n'a pas voulu ensuite ou n'a pas pu matériellement nous mettre au monde de l'art ».

Cette phrase, en début de pièce, passe inaperçue, mais elle prend tout son sens ensuite, au fil de la représentation. Elle est reprise, de façon bien plus explicite, dans la troisième partie de l'oeuvre. La belle-fille déclare au directeur que si l'auteur n'a pas écrit la pièce, ce fut

> « par découragement ou par mépris pour le théâtre tel que le public le voit et le veut d'ordinaire... ».

Voilà pourquoi ce drame ne sera jamais représenté dans sa version achevée, nous n'en aurons qu'une esquisse, et des bribes. Bien sûr, la famille bourgeoise, sur laquelle se fonde notre société, est une institution carcérale où l'on étouffe et où l'on meurt; c'est une institution qui ignore les besoins mécaniques des époux mal mariés, qui ne veut pas savoir que, dans les bas-fonds des faubourgs, ou même dans les centre ville, il existe des Madame Pace chez qui des messieurs respectables vont assouvir leurs besoins *incognito*. Et si dans la vie on le sait, si l'on ne peut s'empêcher de le chuchoter, de chercher à en savoir davantage, il ne sert à rien - il serait même dangereux - de représenter cela sur scène. Au théâtre, ce sont des familles édulcorées qui sont proposées, pour le divertissement ou l'éducation des spectateurs. La famille et ses problèmes, la famille carcérale, la famille et ses déviances honteuses, irrémédiablement, est censurée.

Certaines motivations à une vision aussi noire de la famille, et de la société vis-à-vis de la famille, peuvent être décelées dans l'expérience même de Pirandello, dont la vie familiale fut loin d'être sereine. Pirandello, sicilien, appartenait à une famille bourgeoise.

En 1894 il épousa Antonietta - mariage sans amour, arrangé par la famille - dont il eut trois enfants. En 1903, par suite d'une catastrophe naturelle (inondation de la mine de soufre dans laquelle avaient été investis tous les biens), ils sont ruinés. Antonietta commence alors à manifester les signes d'une démence qui ira en s'aggravant. Pirandello vécut plus de dix ans auprès d'une malade mentale, reculant le moment où il la ferait interner. En 1919, il finit par se résoudre à la placer dans un hôpital psychiatrique. Antonietta était très jalouse, jusqu'à la paranoïa. Elle accusait son époux de vouloir la mettre à l'écart, pour installer à sa place sa fille Lietta. Plusieurs fois elle l'accusa d'inceste, à tel point que Lietta tenta de se suicider. Deux ans après l'internement d'Antonietta, il écrit *Six personnages en quête d'auteur*[25].

Famille bourgeoise, mariage sans amour, épouse qui affirme être chassée, accusation infondée d'inceste, suicide, vie familiale comme un enfer où les époux ne communiquent pas...: autant de schémas reproduits en désordre au sein du drame des six personnages. Pirandello supporta cette vie douloureuse, trouvant dans l'écriture un gagne-pain, un dérivatif et un exutoire: ce drame, et d'autres oeuvres de cette époque, en sont l'écho[26].

Il est toutefois une pièce qui raconte tout le contraire, l'une des meilleures pièces de Pirandello, une comédie qui fut représentée pour la première fois en 1916, en dialecte sicilien (traduite plus tard et rejouée en italien), une pièce joyeuse, aérée, allègre, où l'auteur, c'est évident, a projeté toutes ses aspirations (ses problèmes familiaux y apparaissent en négatif, éludés, résolus): c'est *Liolà*. *Liolà* appartient au groupe des pièces dites véristes. L'action se situe dans la campagne sicilienne. Liolà, le protagoniste qui a donné son titre à la pièce, est un jeune homme qui vit seul avec sa mère et ses trois petits garçons, nés de trois femmes différentes, qu'il a recueillis et pour lesquels il est un père tout attendri. C'est le seul homme de la pièce, au milieu de neuf femmes (trois femmes mûres, dont sa mère, trois jeunes filles qui se disputent ses faveurs ou sont amoureuses de lui, et trois adolescentes qui le dévorent des yeux) et Zio Simone, un homme d'une soixantaine d'années dont la virilité présente quelques défaillances. Couvé par une mère aimante, comblé par sa paternité, refusant les liens astreignants du mariage, mais possédant un sens aigu de l'honneur et du devoir, Liolà est pleinement heureux dans son rôle de père célibataire. Et quand, après avoir fait un enfant à Mita que son vieux mari accusait d'être stérile (Mita qu'il aimait mais n'a pas pu épouser, Mita qu'ainsi il rétablit dans son rôle imposé d'épouse féconde et honnête), au détriment de la jeune Tuzza qui, enceinte elle aussi de lui, voulait faire passer le bébé pour celui du vieux mari de Mita[27], il revendique haut et fort sa liberté, nargue sa dernière et perfide conquête, et lui propose, en père loyal qu'il est, de prendre en

---

25 La gestation de l'oeuvre a été fort longue. La pièce a été précédée de deux nouvelles, « *La tragédie d'un personnage* » (1911) et « *Entretien avec les personnages* » (1915). En 1917, il forme le projet d'écrire un roman dont l'intrigue serait basée sur un conflit entre des personnages refusés par un auteur. Cette difficulté à faire naître l'oeuvre est à relier aux difficultés que Pirandello rencontra au sein de sa famille.

26 Deux exemples parmi les pièces les plus connues: la folie est au centre de *Henri IV*, mais aussi de *Chacun sa vérité*: deux pièces écrites dans les années qui suivent ou précèdent l'internement d'Antonietta.

27 Le riche Zio Simone a épousé la jeune Mita car il veut à tout prix un héritier à qui laisser ses biens. Il a accepté le marché que lui a proposé sa nièce Tuzza, avec laquelle il n'a eu bien sûr aucun rapport charnel.

charge son enfant: ce ne sera que son quatrième. Pas d'épouse, une vieille et chère maman, trois ou quatre charmants bambins, les coeurs de toutes les femmes, une virilité heureuse et libre de toute attache, dans une campagne verdoyante et ensoleillée..: que désirer de plus? En 1916 Pirandello vivait les années les plus difficiles de sa cohabitation avec son épouse; sa mère, à laquelle il était très attaché, était morte l'année précédente, et son fils Stefano, parti à la guerre, avait été fait prisonnier. L'histoire de Liolà représentait l'antithèse absolue de ce qu'il vivait depuis quelque temps, et constituait un soupirail par lequel sa fantaisie pouvait reproduire ses plus idylliques et utopiques aspirations.

Six personnages en quête d'auteur: la famille telle qu'elle peut être mais telle que personne ne veut l'avouer; *Liolà*: la famille telle qu'on voudrait qu'elle fût mais telle qu'elle ne sera jamais. Après avoir donné, pour le plus grand bonheur du public, une belle et joyeuse fable mythique, Pirandello dénonçait une réalité par laquelle il était particulièrement concerné, et jetait à la face du public présent/absent (du public qui sait mais ne veut pas voir) une vérité qui ne pouvait manquer d'avoir des rebondissements. Les polémiques qui accueillirent la première représentation de la pièce, et le succès que rencontrèrent les représentations suivantes, en furent le témoignage.

Brigitte URBANI
Université d'Aix-en Provence

L'IMPOSSIBLE EVASION : L'HEREDITE A L'OEUVRE DANS LES "FAMILLES" DE SAM SHEPARD

De son exil en Grande Bretagne, entre 1970 et 1974, Sam Shepard a retenu l'impression de coupure d'avec son milieu originel qui n'a fait qu'exacerber son sentiment d'appartenance à un groupe, à une culture, différents. Expérience de fuite et de retour mise au service de son théâtre et transposée dans le milieu "clos" qu'est la famille qui se voit érigée en référence culturelle et référence d'identification, le tout cimenté et gouverné par les liens du sang. Propos qui laissent se profiler déjà la contradiction inhérente au lieu familial shepardien qui enchaîne ses membres à leur origine au lieu de leur permettre l'émancipation.

En 1976 paraissait *Curse Of The Starving Class*, première exploration de la famille, suivie de *Buried Child* (1978) et de *True West* (1980). L'intérêt de Shepard pour la famille s'est poursuivi à travers l'exploration des liens du couple dans *Fool For Love* (1985) et dans *A Lie Of The Mind* (1987). *Far North* (1987), pièce cinématographique, a aussi la famille comme champ d'investigation avec en plus une extrapolation sous forme d'une vision de la famille qui serait vide de ses hommes. La dernière pièce à ce jour de Shepard, *States Of Shock* (1988), explore métaphoriquement les liens père-fils et illustre ce qui est au coeur du thème de la famille mais aussi de l'oeuvre de ce dramaturge, à savoir la quête du "moi".

La famille dans le théâtre de Shepard s'inscrit d'abord dans un "lieu de vie", même s'il y a ironie à le nommer ainsi, tant il peut être mortel, permettant le rassemblement de ses membres. Chaque pièce dans ses variantes nous convie à pénétrer un intérieur familial, cuisine, salon ou chambre, qui s'érige en signe tangible de l'existence de la famille. Souvent décrépis comme dans *Curse Of The Starving Class*, *Buried Child*, ou miteux et sur le bord du désert comme le motel de *Fool For Love*, s'exprimant dans un espace divisé et réduit à des accessoires symboliques dans *A Lie Of The Mind* et *Far North*, immaculé dans *True West*, ou s'apparentant à une salle à manger familiale dans le "family restaurant" de *States Of Shock*, ces intérieurs familiaux "réalistes" sont un préambule à l'intégration métaphorique des conflits intérieurs des personnages: le délabrement, la décrépitude matériels s'assimilant à la dépression morale des habitants. Ces foyers sont les vestiges de ce qui fut peut-être ou aurait pu être, et représentent autant de rêves et de visions que parfois les personnages formulent sous forme de rêve éveillé. Lee, dans *True West*, raconte s'être approché d'une maison inconnue et à l'intérieur y a vu: "Comme un paradis. Un d'ces endroits qui r'mue les tripes. L'éclairage jaune et chaud. Le pavé mexicain. Les casseroles en cuivre qui pendent au-d'ssus de la cuisinière. Tu sais comme y'en a dans le magazine."[1] Cette chaude ambiance produite par la lumière et les cuivres, connote un bonheur assimilable à celui offert par une page de magazine: Lee ramène inconsciemment l'harmonie familiale à une image, un mythe, dont l'attrait et la poursuite ne peuvent se faire sans désillusion.

---

1 Sam Shepard, *True West*, 1980. In Sam Shepard, Seven Plays. London and Boston: Faber, 1985; p.12:"Like a paradise. Kinda' place that sorta' kills ya inside. Warm yellow lights. Mexican tile all around. Copper pots hangin' over the stove. Ya' know like they got in the magazine."

Toutes les traductions des citations de cet article sont miennes.

Le temps de chaque pièce, se retrouvent rassemblés en un même lieu les membres d'une famille. Concentrations minimales ou élargies de plusieurs générations, elles permettent l'observation des êtres qui habitent ces intérieurs, en mettant l'accent sur la figure paternelle quasi dominante, en tout cas omniprésente et obsédante, et qui "germe" dans tous les fils. Les femmes, dans leurs rôles de mères, d'épouses ou de femmes prennent de l'importance au fil des pièces et laissent entrevoir leur libération de l'emprise archétypale. Quoi qu'il en soit ces pièces surprennent ces hommes et ces femmes dans les rôles que leur assigne la vie familiale: ils sont confrontés à l'attraction de la sociabilisation qu'offrent l'amour et à la perpétuation d'un idéal de vie que semble concrétiser la famille, mais au bout du compte sont déçus dans leurs rêves de bonheur et de réalisation personnelle.

C'est donc en priorité autour des acteurs de ces scènes familiales que cette étude va s'ordonner, en essayant de mettre en évidence les rôles et caractères de chacun en particulier leurs similitudes qui permettent la création de "types" ou de figures. Il sera possible ensuite d'approcher et de comprendre la difficulté des relations familiales dans les contextes représentés.

La FIGURE PATERNELLE est obsédante et cette expression semble s'imposer de préférence à "figure masculine", pourtant plus générale, car le "père" règne littéralement dans toutes ces pièces sur la famille, malgré lui peut-être, et à cause d'un insidieux patrimoine dont il est détenteur et transmetteur. Weston, dans *Curse Of The Starving Class*, mais aussi Bertrum dans *Far North* font référence au "poison" qui infecte et condamne les générations les unes après les autres: "Weston: Je n'ai jamais vu le poison de mon vieux jusqu'à ce que je sois bien plus âgé que toi.... Parce que je me suis vu infecté par lui "[2] "Bertrum: C'est dans le sang, voilà c' que c'est, du mauvais sang."[3] Le père se définit par sa "présence" dans l'univers familial, par son rôle central et conditionneur, par l'empreinte qu'il laisse sur ses fils en particulier. Sa présence varie suivant qu'il est représenté physiquement ou est une mémoire que les personnages ne cessent de faire revivre et de maintenir présente. Weston dans *Curse Of The Starving Class*, Dodge dans *Buried Child*, Baylor dans *A Lie Of The Mind*, Colonel dans *States of Shock* et Bertrum dans *Far North* sont présents, visibles et vivants, alors que "The Old Man", dans *Fool For Love* "n'est présent que dans l'esprit de May et Eddie" comme l'indique la didascalie[4]. Dans *True West* le père d'Austin et de Lee hante l'esprit de ses fils comme l'attestent les nombreuses références au père et affirme ainsi sa présence. Dans *A Lie Of The Mind*, le père de Jake est "présent" dans l'urne qui contient ses cendres et qui a été entreposée sous le lit de Jake.

Paradoxalement la présence physique du père ne témoigne pas de sa présence morale ou participative à la vie familiale. Weston est presque toujours absent et ses retours sont synonymes de violence alliée à un état d'ébriété. Dodge, affirme son invisibilité et fait cyniquement référence à sa "dépouille": "C'est l'heure d'habiller le corps pour la visite!... Je

---

2 Sam Shepard, *Curse Of The Starving Class*, 1978. In Sam Shepard, Seven Plays. London and Boston: Faber, 1985; p.167:"Weston: I never saw my old man's poison until I was much older than you.... Because I saw myself infected with it."

3 Sam Shepard, *Far North*, 1988. Methuen Modern Plays. Methuen London Ltd., 1993; p.105:"Bertrum: It's in the blood, that's what it is, bad blood."

4 Sam Shepard, *Fool For Love*, 1984. Dramatists Play Service Inc.: New York, 1984; p.8:"He exists only in the minds of May and Eddie...."

suis un homme invisible!"[5]. Bertrum fuit sa famille et la dernière image nous le découvre tirant son cheval et disparaissant derrière une colline: il s'évanouit d'un monde où il n'a pas sa place. La présence paternelle se définit ainsi par la présence physique, que voudrait nier l'absence morale, et la présence-mémoire qui perpétue l'hérédité.

Weston rassemble les caractéristiques du père présent physiquement et absent moralement au point de s'ériger en "type" du père shepardien: il boit, il est violent, il s'est déchargé de son rôle paternel et d'époux et assure à peine la survie de sa famille. Il faut ajouter à cela un besoin de fuite, commun aux autres pères, qui le hante: à la fin de la pièce il disparaît définitivement. L'absence morale, sorte de renoncement à la vie, situe les personnages entre la vie et la mort, et Dodge ainsi que Baylor et Bertrum sont d'une certaine façon des morts-vivants. Ces personnages vieillissants expriment leur mal-être et leurs déceptions d'aujourd'hui par leur passivité, simple évolution peut-être de leur violence d'autrefois. Dodge avoue avoir tué l'enfant incestueux de Halie et Tilden: "Je l'ai tué. Je l'ai noyé. Comme le nabot d'une portée. Tout simplement noyé."[6], il est depuis ce temps là cloué au fauteuil du salon, sous sa couverture, buvant son whiskey. Baylor est totalement égocentrique voir infantile, et sa violence latente est à l'état de réflexe qui le libère de toute responsabilité, comme en témoigne l'épisode où il tire sur Frankie, le frère de Jake: "L' imbécile était dans ces foutus bois sans un brin d'orange sur lui. Il a débouché des peupliers dans un vacarme de train de marchandises et j'ai tiré dessus.... Ruiné toute ma journée de chasse...."[7] Il tente de survivre en chassant, mais offre une image de grabataire hargneux nécessitant de l'aide pour se dévêtir. Quant à Bertrum il s'est réfugié dans son obsession de "justice" qu'il tient à rendre en tuant son cheval, à l'origine de son accident, car sa fille Kate refuse de le venger. Aussi semble-t-il conjurer la mort le temps d'accomplir sa dernière volonté et apparaît-il provisoirement régénéré par la force quasi surnaturelle de son entêtement.

Ces morts-vivants sont en passe de devenir la "mémoire" qui hante les esprits de ceux qui restent, et qui complète le modèle paternel, faisant du père un personnage central inoubliable par les traces qu'il a laissées sur les esprits et dans les âmes, conditionneur, car son sang a transmis à ses descendants ce qu'Ella dans *Curse Of The Starving Class* appelle de toutes petites cellules, des gènes, des atomes, porteurs de l'hérédité. Le père est à l'origine de ce sort, thème de cette pièce, qui semble avoir la mainmise sur les destinées. Si son ancrage est biologique il est pour Ron Mottram: "...au-delà de la génétique, au-delà du péché originel, et, finalement, peut-être au-delà d'une explication. Quelle que soit sa source, il définit la condition humaine et est condamné à se répéter" [8].

---

5 Sam Shepard, *Buried Child*, 1978. In Sam Shepard, Seven Plays. London and Boston: Faber, 1985; pp.67-68:"Time to dress up the corpse for company!... I'm an invisible man!"

6 Voir *Buried Child*, op.cit., p.124:"I killed it. I drowned it. Just like the runt of a litter. Just drowned it."

7 Sam Shepard, *A Lie Of The Mind*, 1987. Methuen Modern Plays. Methuen London Ltd.,1987:"This yayhoo was out in the damn woods without a lick a' orange on him. Came crashing through that stand of aspen like a freight train and I shot him.... Wrecked my entire day a' shooting...."

8 Ron Mottram, *Inner Landscapes: The Theatre of Sam Shepard*. Columbia: University of Missouri Press, 1984. p.135:"...beyond genetics, beyond original sin, and, finally, perhaps

Cette dernière forme de présence par la "mémoire" reflète l'élargissement de la figure paternelle par la transmission: mimétisme, fatalité ou symbiose, ce patrimoine héréditaire torture ceux qui en sont porteurs, leur ôte toute possibilité de choix, les imprègne et d'une certaine façon les conduit à la mort. Toutefois, dans certaines pièces comme *Buried Child*, *A Lie Of The Mind* ou *Fool For Love* et même *Far North*, un espoir naît de la reconnaissance de ce "curse", laissant entrevoir une mutation.

Weston dans *Curse Of The Starving Class* illustre ce phénomène de la "mémoire" par la transmission héréditaire. Au troisième lever de rideau, il croit vivre sa "résurrection" à travers un rituel purificateur: bain, vêtements propres, nettoyage de la cuisine, soins à l'agneau malade... Il est prêt pour un nouveau départ. Retrouvant avec ce nouvel élan le sens de son devoir de père, il propose à Wesley de se métamorphoser lui aussi: suivant en tous points les consignes de son père, Wesley ressuscite mais à l'image de son "ancien" père. Plus qu'échange ou transmission, cette métamorphose est la perte de l'innocence par la reconnaissance du poison transmissible. Vince, le petit fils de Dodge dans *Buried Child*, est témoin de sa métamorphose: se voyant dans le pare-brise de sa voiture il identifie peu à peu ses traits à ceux de son grand-père jusqu'à se sentir pénétré par ce nouveau moi: "Je me voyais dans le pare-brise.... J'étudiais mon visage.... Comme si je regardais un autre homme. Comme si je voyais toute sa lignée à sa suite.... Sa figure est devenue la figure de son père.... Et la figure de son père a pris la figure de son grand-père...."[9] Une autre transformation visuelle se produit sur Jake quand il revêt la veste d'aviateur de son père, mort, qu'il "exhume" de dessous son lit. Il endosse pour ainsi dire l'identité de son père, se glisse dans sa peau en demeurant incapable de se souvenir des circonstances de sa mort, et pour cause, son père revit en lui: "Comment il est mort?"[10] Pareillement à Wesley, il subit sans le reconnaître l'héritage paternel et même l'entérine, car le "poison" a déjà fait ses ravages sous la forme du meurtre oublié de son père, et d'une violence quasi meurtrière sur la personne de Beth, sa femme. Dans *Far North*, Kate la seule descendante de Bertrum, reconnaît un lien particulier avec son père mais va refuser ce transfert d'identité en refusant d'accomplir l'acte de vengeance meurtrier sur le cheval qui a déshonoré son père. Refusant la charge de l'honneur paternel elle s'affranchit du "sort" aliénant de l'hérédité familiale. C'est au cours d'un monologue-commémoration des moments pénibles de son enfance dans sa relation avec son père qu'elle rejette l'hérédité paternelle mais ne sait pas par quoi la remplacer.

Autant de personnages qui reproduisent ou s'accommodent de la mémoire paternelle. Si Vince et Kate ont identifié et disposé du patrimoine héréditaire, Wesley et Jake l'ont endossé confirmant l'idée de fatalité contenue dans le "curse".

La mémoire du père prend une nouvelle dimension dans *Fool For Love*, puisqu'elle est présente dans deux personnages à la fois, May et Eddie: ils sont amants et ont le même père, et sa mémoire implacable les suit jusque sur la scène de leur rencontre. Il est le rappel constant de leur relation impossible parce qu'incestueuse et celui-là même qui provoque leur

---

beyond explanation. Whatever its source, it defines the human condition and is doomed to be repeated."

9 Voir *Buried Child*, op.cit., p.130:"I could see myself in the windshield.... I studied my face.... As though I was looking at another man. As though I could see his whole race behind him.... His face became his father's face.... And his father's face changed to his grand-father's face...."

10 Voir *A Lie Of The Mind*, op.cit., p.40:"How was it he died?"

besoin l'un de l'autre. A l'image de son père, Eddie est confronté à l'obligation de choix entre May et cette autre qui se manifeste violemment à l'extérieur du motel. La fatalité par reproduction d'une situation similaire prend une dimension plus profonde et plus tragique dans sa menace de faire jouer à May le même rôle que sa mère qui se suicida à cause de l'indécision de son mari partagé entre elle et une autre; son sacrifice mettant cyniquement un terme au problème du choix. Les deux amants se quittent partant chacun de son côté. May semble décidée à sortir de cette prison que représente l'"origine", et la distance géographique mise entre elle et son amant prouve sa volonté de s'en détourner. Mais si les deux mille quatre cent miles parcourus par Eddie pour la retrouver symbolisent la ténacité du lien qui les attache, ils symbolisent tout autant celle de la mémoire et de l'hérédité.

True West illustre le pouvoir cristallisateur de la mémoire paternelle. Austin et Lee, deux frères, deux contraires, se retrouvent par hasard chez leur mère. L'intérieur immaculé de la maison de Mom tranche avec les intérieurs délabrés de *Curse Of The Starving Class* et de *Buried Child*, et pour cause! Le père a disparu dans le désert et avec lui toute trace de violence. La "paix" s'est installée jusqu'à l'arrivée des deux frères, et c'est sur une impression d'harmonie que débute la pièce, qui va progressivement et surréellement inclure ses quatre membres originels par la seule présence des deux frères. Sans la figure paternelle le tableau familial est incomplet et l'implacable et fidèle mémoire va le rappeler. Quatre références au père, à sa non-vie dans le désert suffisent non seulement à enclencher un processus de haine et de violence mais aussi à recréer par fils/frères interposés l'origine de leur mal-être et celui de leur père, l'inadaptation au monde moderne et civilisé, l'impossibilité d'être vrai, authentique. La dernière image suggère par la force de son éclairage un désert et par l'état de délabrement de la maison de Mom, un lieu apocalyptique.

L'importance paternelle telle qu'en témoigne l'hérédité fait des FILS les dépositaires de l'héritage paternel, et la ressemblance entre pères et fils se retrouve dans la violence, l'inadaptation, le besoin de disparaître. Si le modèle accepte des variantes, les fils demeurent néanmoins "enfermés" sans jamais pouvoir s'échapper, établissant la circularité du modèle, tels Wesley, Jake, Lee et Austin, Mike.

Wesley manifeste par son instabilité de caractère qui oscille entre douceur et violence, des "signes" identifiables à l'empreinte du père et qui augurent de sa métamorphose. Il apparaît à la fois comme un adolescent blessé par la situation familiale et comme un personnage qui ne s'appartient pas: celui-là même qui tuera l'agneau et se mettra à manger sauvagement. En restant à la ferme alors que son père a fui il endosse symboliquement le rôle paternel. Ni sa soeur Emma, ni sa mère ne se trompent sur sa métamorphose, la première met l'accent sur l'inéluctable issue: "Tu finiras comme lui. Malade!..." et Ella l'appelle par le nom de son père: "Ella (à Wesley): Weston!..."[11] Il est l'écho anticipé des paroles de Gramma dans *Far North* qui fait référence à Bertrum en disant qu':"Il est né blessé."[12]

Jake non plus ne parviendra pas à casser la chaîne du modèle paternel: il a tué son père, violenté sa femme et s'en va la reconquérir vêtu des vêtements de son père, symboles de son aliénation irréversible. Il quitte la scène après avoir embrassé Beth et l'avoir confiée à

---

11 Voir *Curse Of The Starving Class*, op. cit., p.195 et 197:"You'll wind up just like him. Diseased!... Ella (to Wesley): Weston!..."

12 Voir *Far North*, op.cit., p.82:"He was born injured."

son frère Frankie: l'impossibilité de changer ne lui offre d'autre solution que la disparition de la scène de la vie et de l'amour.

Dans *True West*, le face à face Lee-Austin permet la dramatisation de leur sentiment d'incomplétude par un empiétement mutuel et violent du "territoire". Ils expérimentent le moi élargi: la possibilité de devenir civilisé pour Lee, la possibilité de devenir meurtrier pour Austin. Si la violence finale rappelle l'omniprésence paternelle elle ne met en rien un point au conflit et semble plutôt le projeter à l'infini: "...à présent la silhouette des frères semble se détacher sur un paysage désertique, ils sont immobiles mais sur le qui-vive. Peu à peu les lumières s'éteignent alors que dans l'ombre continue de battre l'après-image des deux frères,..."[13]

Eddie, dans *Fool For Love*, se voit infliger le même statut d'errant que celui de son père. Par la menace de l'inceste, ou l'incapacité de choisir, la pièce illustre une autre forme de fuite: la condamnation du fils provoquée par la faute du père.

Dans *A Lie Of The Mind*, Mike, le fils de Baylor, fait serment d'allégeance à son père en se conformant à son modèle: il chasse et protège la maison. Cette conformité mimétique se voit fortement ébranlée lorsque Meg souligne l'inutilité de ces activités: "Ce que je veux dire c'est qu'on vit dans un monde moderne. L'épicerie est à six kilomètres d'ici. On n'a plus besoin de tuer des bêtes pour survivre. On n'est pas prisonniers."[14] Alors que les couples se reforment, la haine semblant céder le pas à l'amour, Mike prend conscience de l'inutilité de sa loyauté et de sa fidélité. Dans une dernière image avant de quitter la scène, il se tient derrière Jake qui est à genoux, les mains sur les épaules de celui qu'il a "maté", suggérant à la fois l'identification et la transparence: identifié à Jake parce que comme lui dans une attitude de soumission, de servilité, d'acceptation de sa condition; transparent, parce qu'invisible à ses parents, inexistence que sa sortie non remarquée symbolise.

Les fils doivent parfois arracher au père leur droit à la virilité car celle-ci demeure attachée au titre de patriarche. Bradley dans *Buried Child* fait les frais de la castration paternelle par la symbolique émasculation que peut être l'amputation d'une de ses jambes. Une certaine haine s'est créée entre Dodge et Bradley, ce dernier étant pour son père un usurpateur en quête du pouvoir qu'il tente de conquérir. Une image montre Bradley tailladant le crâne de son père alors que celui-ci est endormi: évocation de meurtre que suivra le viol oral de Shelly, l'amie de Vince, sans défense. Malgré ses violentes tentatives Bradley est incapable d'autorité et le choix de Vince par Dodge comme héritier de la ferme, met un point final à sa conquête du pouvoir, signant sa mort en quelque sorte.

Dans *States Of Shock*, l'image de Stubbs assis dans un fauteuil roulant poussé par Colonel, qui pourrait être son père, peut s'assimiler à celle d'un homme privé de sa vie et de sa virilité. Idée qui se confirme par les propos de Stubbs qui ne cesse de répéter qu'il a été tué en silence: "Quand j'ai été tué il n'y a pas eu de bruit.... J'ai été tué en silence.... Mon

---

13 Voir *True West*, op.cit., p.59:"...the figures of the brothers now appear to be caught in a vast desert-like landscape, they are very still but watchful for the next move. Lights go slowly to black as the after-image of the two brothers pulses in the dark,..."

14 Voir *A Lie Of The Mind*, op.cit., p.103:"Well, I mean, we're living in the modern world. We've got the grocery store just down the road. We don't need to kill animals anymore to stay alive. We're not prisoners."

milieu est tout mort. Le centre. Je suis mutilé à quatre vingt pour cent...."[15] Venus au restaurant pour commémorer la mort à la guerre du fils de Colonel, les deux hommes ont tôt fait de transformer cet anniversaire de la mort du fils en un affrontement père-fils avec pour objet la revendication douloureuse par Stubbs de son statut de fils et d'homme: "Je me souviens du moment où tu m'as abandonné. Du moment où tu m'as laissé tomber."[16] Cette conquête de la masculinité se fait sur fond de guerre, les détonations des armes amplifiant l'impact douloureux et meurtrier du face à face. Le triomphe de Colonel au premier acte est contrebalancé par celui de Stubbs à la fin de la pièce. Les dernières images montrent le Colonel assis à la place de Stubbs dans le siège d'handicapé, et Stubbs brandissant une épée au-dessus de la tête de celui-ci, image de l'Oedipe triomphant: "Il s'éloigne du fauteuil d'un pas et brandit l'épée d'un geste rapide et décidé, comme pour décapiter le Colonel , et gèle dans cette position...."[17]

Il est une autre façon de vivre l'hérédité qu'illustrent Tilden et Vince dans *Buried Child* et Frankie dans *A Lie Of The Mind*. Une approche socio-anagogique de *Buried Child* a montré Tilden comme incarnant l'innocence enfantine [18] : non seulement il est le seul à voir le maïs dans le jardin inculte depuis trente ans, mais son nom est une variation sur le mot "till" qui veut dire "terre" et qui l'associe à la nature. De cette symbiose avec la nature naît le besoin vital de parler: ne plus parler pour Tilden c'est être mort: "Tu veux pas mourir, hein?... Alors faut qu'tu parles, sinon tu mourras."[19] Cette vitalité ne peut que s'opposer au mutisme des autres membres de la famille (Dodge, Bradley) qui veulent garder le secret sur leur passé douloureux et honteux. Tilden se tient dans la zone de vie et de fertilité latente, précédant et annonçant la venue de Vince et a trouvé refuge dans l'innocence de l'enfance qui lui offre le rêve et l'espoir.

Vince, par sa jeunesse et sa virilité (il arrive avec son amie Shelly), est le personnage sur lequel reposent toutes les attentes de descendance dans *Buried Child*. Cependant l'héritage doit se conquérir et s'accepter, et Vince ne sera reconnu que "transformé". La métamorphose impose la reconnaissance du modèle paternel déjà contenu en lui et qu'il va laisser émerger au cours d'une poignante "retraite" en lui-même alors qu'il s'apprête à fuir: à ses traits vont se substituer ceux de son père et de son grand-père, ceux de sa "race"[20]. De retour, ivre, au domicile de ses grands-parents, il est à présent "reconnu" par tout le monde, et son entrée est comparable à un investissement de territoire: "Tout d'un coup Vince fait une entrée fracassante par la porte de la véranda en haut à gauche, la faisant sauter de ses gonds. Tous sauf Dodge et Bradley s'éloignent de la véranda et fixent Vince qui a atterri à plat ventre dans

---

15 Sam Shepard, *States Of Shock*, 1988. Methuen Modern Plays. Methuen London Ltd., 1993; p.14:"When I was hit there was no sound.... I was hit in silence.... The middle of me is all dead. The core. I'm eighty percent mutilated...."

16 *Ibid.*, p.23:"I remember the moment you forsook me. The moment you gave me up."

17 *Ibid.*, p.46:"He steps one step back from the wheelchair and raises the sword in one quick and decisive movement, as though to decapitate the Colonel, and freezes in that posture...."

18 Jane Temple Paterson, "Sam Shepard's Family Trilogy: Analysis and Assessment." Diss. U of Missouri, Columbia, 1989; pp.111-12.

19 Voir *Buried Child*, op.cit., p.78:"You don't wanna die do you?... Well, you gotta talk or you'll die."

20 Voir note 8.

la véranda, abruti par la boisson."[21] Vince reconnaît le modèle paternel, accepte de mourir à son ancien "moi" pour renaître dans le modèle paternel et permettre la vie. Les dernières paroles d'Halie soulignent cette vision de la terre à nouveau fertile: "Je n'ai jamais vu une récolte pareille de toute ma vie. Peut-être que c'est le soleil."[22]

Frankie, à la différence de Tilden et Vince se pose en adulte responsable et honnête pouvant aller jusqu'à l'abnégation. Voulant réparer le mal fait à Beth par Jake, il se rend chez celle-ci, et est fait "prisonnier" par Mike. Prisonnier physique de Mike, prisonnier mental de Beth qui fait sur lui un transfert d'amour, il ressent peu à peu une impression de suffocation et de dislocation mentale. Dans un accès d'impuissance et d'étrangeté par rapport à lui-même il implore un improbable secours qui lui permettrait de "rentrer chez lui", en d'autres termes de réintégrer son moi: "Personne ne semble avoir la moindre idée de ce qui se passe. Et pendant ce temps- ET PENDANT CE TEMPS JE SUIS ENFERME ICI ALORS QUE J'ESSAYE DE RENTRER CHEZ MOI! ET PERSONNE NE SE SOUCIE DE M'AIDER."[23] Sa force et son honnêteté sont mises à l'épreuve dans le monde d'illusion créé par Baylor et prouve une nouvelle fois l'effet pervers et dévastateur du modèle paternel. De façon chaque fois différente ces trois personnages se sont accommodés de l'hérédité paternelle: Tilden par la patience, Vince par une prise en charge énergique, Frankie par son refus du mensonge.

La parution des pièces sur la famille va nuancer les critiques féministes qui ne voyaient dans le PERSONNAGE FEMININ des pièces de Shepard qu'un élément d'arrière-plan, sans consistance et souvent stéréotypé. Ces pièces annoncent les débuts du vrai rôle féminin et s'il n'est pas central jusqu'à *Far North*, la voix féminine commence néanmoins à se faire entendre.

Le personnage féminin se partage entre le rôle de l'épouse, de la mère et de la fille. Si les femmes, à la différence des pères, n'ont pas d'hérédité marquée, les pièces les montrent malgré tout "dépendantes" de la situation imposée par l'homme, époux ou père. Jusqu'à *A Lie Of The Mind*, l'inverse n'a pas été mis en évidence, et c'est Sally qui la première introduit la possibilité d'"innocence" du père, impliquant ainsi la responsabilité des femmes dans le départ des hommes, ce dans une réponse à Lorraine qui accuse son mari d'être responsable de l'échec de sa vie: "Comment peux-tu tirer vengeance d'un mort?... Si ça n'avait pas été lui, t'aurais trouvé quelqu'un d'autre à accuser."[24] Que ce soit Ella, Halie ou Mom, ces trois femmes/épouses forment une sorte d'unité et leurs rôle et âge progressent au fil des trois premières pièces. Ella sert de modèle référentiel aux suivantes et se retrouve en Lorraine, mais aussi en Meg, Gramma et Amy. Ces dernières s'inquiètent de la disparition de leurs hommes et c'est Lorraine la première qui formule cette inquiétude sous forme de

---

21 Voir *Buried Child*, op.cit., pp.124-25:"Suddenly Vince comes crashing through the screen porch door up left, and tearing it off its hinges. Everyone but Dodge and Bradley back away from the porch and stare at Vince who has landed on his stomach on the porch in a drunken stupor."

22 *Ibid.*, p.132:"I've never seen a crop like this in my whole life. Maybe it's the sun."

23 Voir *A Lie Of The Mind*, op.cit., p.110:"Nobody seems to have the slightest idea about what's going on. And meanwhile- MEANWHILE- I AM STUCK HERE TRYING TO GET BACK HOME! AND NOBODY IS MAKING ANY EFFORT TO HELP ME!"

24 *Ibid.*, p.91:"How can you revenge on a dead man?... If you hadn't had him, you'da found someone else to throw the blame on."

question: "Y a-t-il une bonne raison dans ce monde sans foi pour que les hommes abandonnent les femmes ? dis-moi?..."[25]

L'attachement à leur foyer est la caractéristique commune de toutes ces femmes. Alors que les maris disparaissent, elles restent, tentant d'assurer une imaginaire survie familiale. Ella se retrouve seule avec Wesley au moment du chaos final; Halie s'est séparée de son mari et s'est réfugiée à l'étage/écran qui la sépare de la vue de Dodge: elle ne remarquera même pas sa mort; Mom semble s'être accommodée de la disparition de son mari: elle a réalisé son rêve d'ordre. Lorraine n'a pas quitté le foyer après la mort de son mari. Meg offre une variante sensible aux autres épouses en tentant de maintenir un "pont" entre elle et Baylor; Gramma et Amy (*Far North*) semblent souffrir de la désertion de leur maison par les hommes et expriment leur manque: "Où sont tous les hommes."[26] L'impossible cohabitation semble avoir créé un vide, mais malgré tout ces épouses prouvent par leur "attachement" à leur foyer une capacité d'adaptation rendue possible par la perpétuation de rites comme dans *Far North* (Gramma perpétue la mémoire masculine en continuant à cuisiner comme autrefois lorsque les "hommes " étaient présents), mais surtout par l'évasion que procurent le rêve et l'illusion.

Ce pouvoir d'évasion permet à ces épouses de survivre à la déroute familiale et sentimentale par l'attraction d'une autre vie: Ella veut s'enfuir pour l'Europe avec ses enfants grâce à l'argent de la vente de la ferme; Halie s'est mise à l'écart de Dodge, s'est réinventée un passé heureux sous la forme de photos porteuses de son bonheur d'autrefois qui tapissent les murs de sa chambre: cette mémoire entretenue la rend perméable au bonheur et à la vie qu'annoncent le retour de Vince et la fertilité soudaine du jardin à la fin de *Buried Child*. Contrairement à Halie, les photos ne sont pour Lorraine qu'un moyen de faire rejaillir l'échec et la souffrance, elles ne sont que des "images" loin de la réalité, et décide de les brûler: rien n'entravera sa décision de partir pour l'Irlande, concrétisant le rêve d' Ella. Quant à Meg, elle a choisi la patience et le rêve d'un bonheur possible et retrouvé auprès de son mari. Se faisant sourde aux attaques verbales de Baylor elle cherche à renouer avec lui par le don de soi et la douceur du contact physique: à plusieurs reprises et obéissant à Baylor, elle s'agenouille auprès de lui pour le déchausser, lui masser les pieds avec de la crème. Cette persévérance voit une amorce de réussite dans la dernière scène lorsque Baylor lui donne un baiser après qu'ils ont plié ensemble et selon les règles le drapeau américain. La cohabitation des quatre générations de femmes dans *Far North* est peut-être l'illustration la plus pessimiste des relations homme/femme de toutes les pièces sur la famille. Alors que Gramma et Amy ne peuvent s'habituer à ce monde sans homme, Kate et Rita, les deux soeurs, ne savent plus où elles en sont. A l'abri des "illusions", l'isolement et l'isolation du monde masculin demeurent pourtant un point douloureux en chacune d'elle. Rita et Kate forment, à la manière de Lee et Austin, la paire, le moi divisé. Kate est partie pour la ville, a renié ses racines rustiques pour le monde moderne et civilisé de la ville, ce qui ne lui a pas apporté le bonheur, comme en témoigne la répétition de la même question d'Amy qui s'inquiète de savoir si elle a un homme: "Où est ton homme, Kate? N'as-tu pas d'homme"[27] Rita a choisi de rester sur la frange de la civilisation, "far north", et n'a pas non plus trouvé

25 *Ibid.*, p.86:"Is there any good reason in this christless world why men leave women? Is there?..."

26 Voir *Far North*, op.cit., p.120:"Where's all the men."

27 *Ibid.*, p.78:"Where's your man, Kate? Don't you have a man?..."

le bonheur. Ce bonheur étant bien sûr celui bâti sur la rencontre de l'"autre", qui paraît dans cette pièce plus inaccessible que jamais. Quête interminable du bonheur à deux que Mom aussi semble poursuivre dans son exploration de l'Alaska, domaine de glace, sauvage et sans vie pour chercher les traces de celui qui partageait sa vie autrefois.

Il reste deux personnages qui ne rentrent pas dans la catégorie des femmes ou épouses parce que trop jeunes mais qui méritent d'être considérées parce qu'elles sont les victimes directes de l'indifférence de leurs parents. Emma dans *Curse Of The Starving Class* et Jilly dans *Far North*, subissent la situation familiale en supportant tous les égoïsmes et incohérences de leurs parents. Il n'y a donc rien d'étrange à les voir réagir à leur milieu par la violence et le besoin de fuite, caractéristiques pourtant plus masculines que féminines dans ce théâtre. Par son agressivité et son attitude de garçon manqué, Emma tente de se faire entendre de sa mère qu'elle sait indifférente à son existence. Bien plus "adulte" que ses parents, Emma est capable de percevoir leur immaturité et de la formuler. Mais c'est aussi elle qui finalement endossera l'irresponsabilité de ses parents, la payant de sa vie.

Jilly vit dans un clan de femmes et c'est son besoin et son attirance pour le sexe opposé qu'elle manifeste dans son désir de fuite du milieu maternel pour retrouver des garçons de son âge mais aussi se saouler. Jilly est le premier personnage féminin qui s'adonne à la boisson, y trouvant peut-être comme les hommes un pouvoir libérateur. Dernière enfant de la lignée de ce clan de femmes, elle n'apparaît pas comme un signe de réussite de ce nouveau type de famille débarrassée des hommes. Le problème de la relation des hommes et des femmes est à nouveau déplacé dans cette sorte de mutation sociale, il n'est certainement pas résolu, témoin l'incompréhension, la souffrance, l'appétit de "vie" contenue dans la tentative d'affirmation de Jilly.

Conclure sur les relations familiales dans ce théâtre revient à faire un bilan peu prometteur sur la famille. Ces pièces dramatisent la destruction des liens familiaux par la violence qui résulte elle-même de l'indifférence et de l'égoïsme, mais aussi par le repliement sur soi et l'autosatisfaction qui évitent de remettre en question l'idéal initial de la famille. Ron Mottram y voit comme dans toute vie un nombre de contradictions: "façonné par des forces longtemps réprimées et par d'obscurs secrets.... l'environnement est contraignant et emprisonnant, les personnages déchirés entre les nécessités d'une conduite civilisée et la malédiction d'un comportement naturel plus primitif."[28]

L'insatisfaction source de violence est au coeur de chaque pièce, elle traduit le besoin de faire peur et de s'imposer et semble le seul recours contre un environnement dont l'hostilité semble manifeste. Ce sont les hommes qui presque exclusivement s'en servent comme menace. Dans *Curse Of The Starving Class*, la violence de Weston se manifeste par ses entrées fracassantes dues à l'ivresse et à l'irritation que produit sa famille sur lui, elle est le rappel de sa démission. Il menace de tuer Ella et à la fin de la pièce Emma explose avec la voiture chargée d'explosifs. Dans *Buried Child*, à l'assassinat du passé succèdent les tentatives de meurtres et les violences du présent: Bradley, symboliquement, tue son père, viole Shelly; Vince prend le pouvoir armé d'un couteau: "(...Vince sort un grand couteau de chasse pliant et en fait sortir la lame. Il enfonce la lame dans la moustiquaire et commence à

---

28 Voir Mottram, op.cit., p.132-33:"Shaped by long-suppressed forces and dark secrets.... The environment is binding and imprisonig , with the characters wrenched between the demand of socialized conduct and the curse of more primitive, natural behavior."

y tailler un trou assez gros pour y passer.)"[29] Dans *True West*, l'affrontement physique semble être la seule façon de déterminer où se trouve la vérité. Jake a effacé de sa mémoire le meurtre de son père, il faut le témoignage de Sally pour mettre fin au mystère et à l'illusion de Lorraine: "Jake avait décidé de le tuer.... J'y étais! J'étais présente et j'ai tout vu jusqu'au bout. Je l'ai vu tué! Je l'ai vu se passer."[30] La chasse pour Baylor et Mike devient une façon d'exercer l'autorité qui leur confère le droit de tirer sur tout ce qui bouge et fait de l'extérieur un lieu d'insécurité. Beth attribue sa mort et celle de sa mère au besoin de tuer de son père: "L'amour est mort pour lui. Ma mère est morte pour lui. Pour lui les choses ne vivent que pour être tuées. Seule la mort compte pour lui."[31] La mortification de Jake est un écho au meurtre moral de Beth: sous la domination de Mike, Jake perd toute identité et se transforme en "animal fidèle" prêt à obéir à ses maîtres. Bertrum par son entêtement à se venger exprime dans sa conversation avec Uncle Dane ce qui le pousse à agir: "Le problème fondamental! Le problème fondamental du monde en général se résume à une chose et rien qu'une chose. Et tu veux savoir ce que c'est?... L'injustice! Voilà le problème fondamental"[32] Peut-être est-il possible d'élargir ce sentiment d'injustice à l'ensemble des personnages qui cherchent par le biais de la violence une juste reconnaissance de leur existence. Cette violence est cependant nourrie par la mésentente et l'indifférence qui concourent à la désintégration des relations familiales. Ella et Weston sont un exemple d'irresponsabilité parentale: ils vendent le bien familial chacun de son côté, et se déchargent de leurs enfants en leur demandant de s'en aller. Ceux-ci sont bien ou mal traités selon les humeurs. Dans *Buried Child* l'indifférence prend comme la violence une allure plus sourde. Halie s'adresse à Dodge sans même le regarder, ses propos ne sont que conventionnels, ses conseils teintés de cynisme: "Dodge, si tu ne prends pas ta pilule, personne ne va te forcer."[33] Halie semble profiter de l'impuissance de son mari pour le tyranniser, en lui parlant de ses amours passées. Dans leurs relations avec leurs enfants ils sont tout aussi indifférents et incohérents et Tilden avoue à son père le manque d'amour qui l'a marqué: "Tu ne te soucies pas de moi, hein?... Tu ne te souciais pas de moi quand je n'étais pas là. Quand j'étais au Nouveau Mexique.... Tu aurais dû te soucier de moi à ce moment là."[34] Mom marque son indifférence au conflit de ses fils en s'en allant à l'hôtel, persuadée que des frères ne peuvent pas se tuer, elle n'entend pas l'appel d'Austin: "Ne pars pas encore!"[35] Le refuge dans l'amnésie permet à

---

29 Voir *Buried Child*, op.cit., p.127:"(...Vince pulls out a big folding hunting knife and pulls open the blade. He jabs the blade into the screen and start cutting a hole big enough to climb through.)"

30 Voir *A Lie Of The Mind*, op.cit., p.94-95:"Jake had decided to kill him.... I was there! I was right there and saw every inch of it. I saw him killed! I saw it happen."

31 *Ibid.*, p.57:"Love is dead for him. My mother is dead for him. Things live for him to be killed. Only death counts for him."

32 Voir *Far North*, op.cit., p.74:"The main issue!The main issue of the world at large is one thing and one thing only. An you wanna know what that thing is?... Injustice! That's the main issue!"

33 Voir *Buried Child*, op.cit., p.69:"Dodge, if you don't take that pill, nobody's going to force you."

34 *Ibid.*, p.71:"You're not worried about me, are you?... You weren't worried about me when I wasn't here. When I was in New Mexico.... You shoulda' worried about me then."

35 Voir *True West*, op.cit., p.58:"Don't go yet!"

Lorraine et à Meg d'ignorer les engagements de leurs enfants: "Lorraine: Qui est Beth?... Meg: Qui est Jake?"[36]

Dans toutes les situations exposées par ce théâtre, les personnages limités par leur autosatisfaction ne vivent que pour eux-mêmes, se masquent la vérité, et cassent l'unité familiale. Baylor en est un exemple qui donne des leçons d'hospitalité et de dévouement à Beth alors que lui-même asservit sa famille entière: "Elle peut t'aider. C'est bon pour elle d'aider quelqu'un pour changer. Ca lui fait réaliser qu'elle n'est pas la seule invalide au monde."[37] Dans une analyse de la violence et de la souffrance dans *A Lie Of The Mind*, Maurice Abiteboul voit dans ces familles: "...comme la somme des égoïsmes individuels.... Loin de glorifier l'unité mythique du groupe familial c'est plutôt la destruction des liens familiaux que dramatise cette pièce,..."[38]

L'isolement et la désunion sont tout aussi manifestes dans la pratique de rites familiaux tels que les repas qui ne jouent qu'un rôle illusoire. Les petits déjeuners dans *Curse Of The Starving Class* ponctuent la pièce mais n'ont aucune efficacité, la tentative de "nouveau départ" échoue et ne fait qu'infirmer le décalage entre les personnages: Wesley ne réussit pas à prendre de petit déjeuner, ni avec sa mère ni avec son père. Austin tente une ébauche de paix avec Lee en lui offrant un petit déjeuner avec des "toast", mais Lee est insensible à l'image du nouveau départ: "D'abord, qu'est-ce que c'est qu'cette connerie avec du pain grillé! T'as l'air de parler de salut ou d'un truc pareil...."[39] Dans une reprise sauvage et torturante du rite Lee va soumettre Austin à sa volonté. Le sens maternel de Lorraine passe par une attitude infantilisante et sur-protectrice de Jake, tendant à le rendre dépendant d'elle: non seulement elle le nourrit mais elle le force à manger. Lorraine comprendra le sens vital et spirituel de la nourriture lorsqu'elle-même la refusera: "La nourriture ne m'intéresse pas. Ca ne m'intéresse pas de garder en vie quelque chose qui est déjà mort."[40] Son refus de nourriture est à mettre en parallèle avec l'avidité à s'en procurer dans *Curse Of The Starving Class*: les personnages cherchent à se nourrir pour ne pas voir leur mort. L'abondance et le rejet de la venaison dans *A Lie Of The Mind*, les copieux petits déjeuners dans *Far North* qui ne tentent personne, témoignent de la perte du sens de ce rite qui consiste pour une famille à s'asseoir à table pour "partager" le repas. Gramma dans *Far North* ne s'y trompe pas et refuse de feindre le bonheur en soufflant les bougies le jour de son anniversaire: "Je ne vais pas souffler de bougies.... Les bougies c'est idiot."[41]

Ces pièces semblent vouloir "prendre" la famille par tous ses bouts, relations entre époux, parents-enfants, amants, frères, grands-parents-petits-enfants, dans une volonté quasi obsessionnelle de montrer l'aspect aliénant de l'hérédité et de la famille. La concentration familiale apparaît comme un état forcé qui génère une atmosphère claustrophobique propre

---

36 Voir *A Lie Of The Mind*, op.cit., pp.22 et 28:"Lorraine: Who's Beth?... Meg: Who's Jake?"

37 *Ibid.*, p.54:" She can help you. Good for her to help somebody else out for a change . Make her realize she's not the only cripple in the world."

38 Maurice Abiteboul. "Violence et Souffrance: L'Intégration des Thèmes dans *A Lie Of The Mind* de Sam Shepard". *Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*, 10 (1992).

39 Voir *True West*, op.cit., p.48:"What is this bullshit with the toast anyway! You make it sound like salvation or something...."

40 Voir *A Lie Of The Mind*, op.cit., p.87:"I'm not interested in food. I'm not interested in keeping something alive that's already dead."

41 Voir *Far North*, op.cit., p.119:"I'm not gonna blow any candles out... Candles are stupid."

au développement de crises, et c'est bien un état de crise que le dramaturge cherche à recréer lorsqu'il évoque la "chimie" et les "réactions" que suscite la vie ensemble des membres d'une même famille. De plus, toutes ces pièces montrent et démontrent que cet état ne naît pas simplement de la cohabitation familiale mais trouve un point d'ancrage bien plus profond et plus pernicieux dans l'enfermement biologique obligé des liens du sang, qui, ironiquement, non seulement "unissent" des êtres les uns aux autres mais les entraînent dans une réplication à l'infini du modèle, et ce par le biais de l'hérédité.

Chaîne incassable, l'hérédité permet la reconnaissance d'une identité commune à un groupe qui fait de la famille à la fois un refuge et un exil, ses membres se sentant interminablement attirés et repoussés par elle. L'attraction est animale comme le formule Weston: "C'était bon d'être liés comme ça par le sang. Qu'une famille n'était pas uniquement un truc social. C'était quelque chose d'animal. Que c'était une raison de la nature de nous réunir tous sous un même toit."[62] Le rejet, lui, est d'ordre existentiel et résulte de la non-acceptation de l'entrave déterministe qui menace chacun de ses membres. Il est à l'origine (aussi bien consciente qu'inconsciente) de leur malaise et de leur combat, de leur désir de fuite et de leur constante attraction vers et loin d'un lieu qui constitue la source de leur (non-)identité. Ainsi cette "raison de la nature" qui devrait unir les membres d'une même famille n'est en rien synonyme d'harmonie et d'épanouissement mais plutôt l'illustration de son revers dans sa résistance profonde au développement du moi individuel, qui fait de la famille un lieu d'aliénation. Le refuge que pourrait être la famille se transforme en lieu d'exil dans ce théâtre où les personnages se retirent en eux-mêmes ou d'eux-mêmes, par la boisson, la fuite (physique ou morale) ou la recherche d'un nouvel horizon. Autant de lieux qui symbolisent la vie hors de la société, une possibilité de liberté mais aussi une recherche de libération de l'emprise familiale et héréditaire. *Far North*, une des dernières pièces mettant en scène la famille, va plus loin dans sa dramatisation des relations familiales: ici hommes et femmes ne peuvent plus cohabiter. La vie "far north", c'est à dire sur la frange de la civilisation échoue à satisfaire ces hommes, et cette pièce montre le dernier habitant mâle partant à la recherche d'un autre espace sauvage, comme si la seule présence féminine était déjà en soi la civilisation et donc l'entrave symbolique à la liberté. Incompatibilité des genres à laquelle répond l'attitude des femmes qui dressent le mur de leur maison entre elles et leurs hommes. Cette image confronte à l'infinitude du problème: rien n'efface le besoin que l'on peut éprouver l'un de l'autre ne serait-ce que pour se reproduire (Kate n'attend-elle pas un enfant?). L'attitude des personnages féminins des dernières pièces (*Fool For Love, A Lie Of The Mind*) tend à montrer leur souci de désaliénation, par le biais d'actes, mais aussi de paroles, libérateurs. Elles tentent de dévier le cours malfaisant de l'hérédité sans pour autant être à même de prendre à leur charge la libération masculine qui demeure indéniablement dominée par la raison patriarcale.

Claude VILARS

---

42 Voir *Curse Of The Starving Class*, op.cit., p.186:"It was good to be connected by blood like that. That a family wasn't just a social thing. It was an animal thing. It was a reason of nature that we were all together under the same roof."

LISTE DES OUVRAGES CONSULTES ET CITES:

Abiteboul, Maurice. "Violence et Souffrance: L'Intégration des Thèmes dans *A Lie Of The Mind* de Sam Shepard." *Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*. Cahier n°10, 1992.

Chubb, Kenneth, and the Editors of Theatre Quaterly: *Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys*. Interview with Sam Shepard. In *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard* , ed. Bonnie Marranca, PAJ Publications, New York, 1981.

Marranca, Bonnie. *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard*. PAJ Publications, New York, 1981.

Mottram, Ron. *Inner Landscapes: The Theatre of Sam Shepard*. Columbia: University of Missouri Press, 1984.

Paterson, Jane Temple: "Sam Shepard Family Trilogy: Analysis and Assessment." Diss. U of Missouri, Columbia, 1989.

Shepard, Sam. *Curse Of The Starving Class*. 1978. In Sam Shepard, Seven Plays. London and Boston: Faber, 1985.

- *Buried Child*. 1978. In Sam Shepard, Seven Plays. London and Boston: Faber, 1985.
- *True West*. 1980. In Sam Shepard, Seven Plays. London and Faber: 1985.
- *Fool For Love*. 1984. Dramatists Play Service Inc.: New York, 1984.
- *A Lie Of The Mind*. 1987. Methuen Modern Plays. Methuen London Ltd., 1987.
- *States Of Shock*. 1988. Methuen Modern Plays. Methuen London Ltd., 1993.
- *Far North*. 1988. Methuen Modern Plays. Methuen London Ltd., 1993.

Shewey, Don. *Sam Shepard. The Life, the Loves, behind the Legend of a True American Original*. New York: Dell Pub., 1985.

Wetzsteon, Ross. *Fool For Love And Other Plays* by Sam Shepard. Bantam Books. New York, 1988.

III. FORMES ET FORCES D'UN THEATRE ENGAGE:

Ouriel ZOHAR:
Bimate Ha-Kibbutz, le théâtre d'une société collective.

Ouriel ZOHAR:
Comparaison du théâtre *Bimate Ha-Kibboutz* et du théâtre national Israélien *Habima* ; et du théâtre *Habima* avec la Comédie Française.

Emmanuel NJIKE:
Problématique de l'intégration sociale et politique dans les *Mouches* de J.P. Sartre.

Brahima CAMISSOGO:
Formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70.

"BIMATE HA-KIBBUTZ"
LE THEATRE D'UNE SOCIETE COLLECTIVE

A- VUE GENERALE.

Le théâtre officiel de tous les kibbutzim se nomme "la scène du kibboutz" ce qui se traduit en hébreu : "bimate ha-kibbutz". Le premier atelier fut créé en 1937 par Choulamite BAT DORI, mais sa durée de quelques mois seulement fut éphémère [1]. La première expérience de création d'un groupe de théâtre mobile entre les kibbutzim fut réalisée avec une pièce : VEYATSATA ICH PACHOUT LADERECK (Et toi, homme simple sors sur ton chemin). Ce fut un événement important et il est dû à Choulamite BAT DORI, qui le réalisa. Ceux qui, aujourd'hui, lisent ce texte sont très étonnés de constater combien il est actuel, à quelque tendance qu'on appartienne. BAT DORI, membre du Kibbutz Mischmar-Haémek (gauche), était l'élève de deux grands hommes de scène européens : (école de) RAINHART à VIENNE et PISCATOR. Son premier travail n'a pas déshonoré ses professeurs, selon l'appréciation de J. NETTSSER. "Que s'est-il passé dans ce "happening" ? demande-t-il... Le rôle principal a été tenu par le public. Les chants s'intègrent : les machinistes s'engagent aussi ... Tout ceci l'année où se jouait la pièce "GOLEM" au Théâtre Habima et qui est considérée comme la pièce la plus moderne". Cette troupe est issue exclusivement du mouvement kibbutz Artsi (gauche) et depuis cette expérience, en 1937, il se passa 26 ans avant qu'on ne refondît "Bimate ha-Kibbutz", construction qui est toujours en cours après qu'on en eut changé les formes. La troupe du kibbutz Artsi a monté 4 pièces, toutes réalisées par BAT DORI. Dans l'enregistrement d'une cassette qu'elle nous a adressée le 15/1/1981, elle nous parle de 4 pièces professionnelles, jouées au cours des années 1935-39. (Cette erreur à propos de l'année 1937, indiquée par NETTSSER, alors que BAT DORI nous parle de 1935-1939, nous montre combien il est difficile de recueillir des dates exactes, car il manque des textes exacts et des mémoires précises qui eussent mieux cerné l'événement). Les 4 pièces présentaient les conceptions politiques et sociales du Kibbutz Artsi. Plus tard, en 1951, elle monta des pièces sur les lieux mêmes dont elles font l'objet : en plein air, dans les montagnes. Nous avons déjà signalé dans d'autres études le fameux spectacle au kibbutz Sarid et au Kibbutz Guivat-Brenner. En 1958, elle fonda le festival du folklore israélien et occidental : "DALIA", comprenant des centaines de danseurs et auquel participèrent des milliers de personnes. Festival qui permit à toutes les minorités islamique, druze et d'autres, de s'exprimer, festival également mémorable en 1968. En 1969, BAT DORI fut nommée professeur au Département de Théâtre à l'Université de TEL AVIV.

L'Atelier du Kibboutz ne fut repris qu'en 1963, toujours grâce aux soins de BAT DORI. La première pièce fut jouée en 1963. Elle s'intitulait ZOUGUE OFANAIM (une bicyclette) et avait été écrite par Nathan SHAHAM, membre du Kibbutz Beit-Alpha (gauche), dans une mise en scène de Guiora MANOR. Celui-ci écrit : "il est clair, pour tous, que nous devons créer un tableau réaliste de la vie du kibbutz, mais nous avons essayé

1 Joseph NETTSSER, "La profession : artiste au Kibbutz", dans le journal "AL AMISHMAR" (gauche) septembre 1972, Tel-Aviv.

d'éviter le style naturaliste dans la mise en scène et les décors". MANOR ajoute : "... Le rôle de la scène du kibbutz est d'être un moyen d'expression pour les kibbutzim ; il se doit d'apporter un message au public ; la scène doit être SCENE pour donner une place théâtrale aux choses, pour que les camarades soient occupés dans tous les domaines de l'art du théâtre : acteurs, metteurs en scène, chorégraphes, écrivains, peintres, musiciens, etc... L'essentiel est de créer une harmonie entre les hommes, de trouver une solution juste (et pas seulement efficace ou bon marché) aux problèmes de la société et de l'individu. C'est pourquoi ce désir d'harmonie n'est pas dramatique ; cela signifie qu'il n'y a presque pas de phénomènes de violence, de crimes ; quasiment personne ne recherche la délivrance de ses tensions passionnelles par le moyen des cris ou des crises. Le sujet de base de cette pièce "Zougue Ofanaïm" est la recherche de cette harmonie - ses sommeils sont des sommeils intérieurs qui sont inhérents au désir des kibbutzim de vivre en correspondance avec leur conscience, ainsi que dans le mélange de sentiments et de passions égoïstes... Les pièces qui seront montées sur la scène du kibbutz ne s'occuperont pas seulement de sujets kibbutznicks ; toutefois, nous devons accorder une préférence à la thématique kibbutznique et aux écrivains, membres des kibbutzim. Du reste, il ne manque pas de place pour la littérature mondiale ...".

Ceci est le plan ; la réalité est un peu différente. La scène centrale se divise en deux ateliers principaux, alors que le troisième se manifeste rarement. L'Atelier du Néguev s'attelle de plus en plus à la représentation de pièces du répertoire occidental, alors que l'Atelier du Nord se spécialise dans les pièces originales israéliennes, écrites par des membres des kibbutzim (en majorité) et des non-membres (en minorité). Le niveau de ces dernières est plus élevé. Citons, en exemple, la pièce "NOFECHE RAVAKIM" (Vacances de célibataires) créée en Mai 1980, dans une mise en scène de Tom LEVY, metteur en scène ayant fait ses études aux États-Unis et actuellement Professeur à l'Université de TEL AVIV. La pièce a été écrite par son élève Eran PRICE (ex-membre de Kibbutz [2]). Il s'agit de leur second travail en commun dans l'Atelier. La première fois en 1976, selon les informations communiquées par les publications de l'Atelier du Nord en 1980. La pièce "NOFECHE RAVAKIM" serait la huitième production de cet Atelier.

Guiora MANOR a écrit au sujet de la pièce d'Eran PRICE : "Ludwing Van Richi", en 1976: "Je préfère l'amour pour le kibbutz que d'être amoureux du kibbutz. L'adolescence, c'est de nous accepter avec tous nos défauts. Etre amoureux de soi-même, c'est une illusion dangereuse et narcissique. On ne joue des satires que lorsque l'homme projette l'homme hors de lui-même ; il est préférable d'être piqué par quelqu'un qui vous aime que par l'amitié d'un faux courtisan. La représentation est bien mise en scène, mais le niveau de jeu n'est pas toujours égal. D'un côté, il y a des comédiens expérimentés comme TOTO et Orna SAPIR, et, d'autre part, des comédiens inexpérimentés. Mais la pièce et la représentation sont bien résistantes sur scène, les situations sont drôles même si elles sont tristes, comme il faut qu'elles soient dans les satires piquantes et vraiment réussies".

L'Atelier du Kibboutz se divise en trois ateliers. C'est un théâtre d'amateurs par opposition au théâtre professionnel israélien qui fonctionne selon un système capitaliste et commercial. Toutefois, de temps en temps apparaissent aussi des expériences nouvelles dans le théâtre de la cité. A titre d'exemple, nous citerons "le théâtre d'improvisation" de

2 Enseignant de cinéma documentaire à TEMPLE University - U.S.A.

Peter FRAYE [3]. Cette improvisation réunissant le metteur en scène et les comédiens. Les comédiens improvisent suivant les directives du metteur en scène ; celui-ci se produit sur la scène et parle durant la représentation ; le public écoute ses conseils [4]. C'est ensuite au tour de ce dernier d'émettre ses idées et le metteur en scène transforme, à son tour, celles-ci, afin qu'elles deviennent plus réalisables et plus pratiques dans le travail professionnel des comédiens. Cette méthode de travail reflète les idées de STANILAVSKI [5].

Dans l'Atelier du Kibbutz existe également un atelier d'improvisation qui s'inspire de la méthode de Peter FRAYE. Le metteur en scène et le public donnent des idées que réalisent les comédiens. En 1978, nous avons assisté au Théâtre Tzavta, à Tel Aviv, à une telle représentation, avec la participation de personnes venues du public ; celles-ci ont essayé de remédier au jeu théâtral des comédiens. Le contenu de l'histoire était simple; il n'avait aucune ambition littéraire, artistique ou esthétique. Le public, peu conscient et inexpérimenté, n'a pris aucune responsabilité en cette représentation - responsabilité qui n'a pas dépassé le niveau d'une discussion intellectuelle ; quoique le metteur en scène lui eût donné le pouvoir d'y participer - cependant il ne l'encourage point ni ne l'aide a élever le "jeu" jusqu'au niveau professionnel.

Remarquons, toutefois, une différence fondamentale entre le théâtre d'improvisation de Peter FRAYE et celui de J. NETTSSER et d'autres metteurs en scène kibbutznicks. Le système de travail est le même, mais, lorsque le spectacle est représenté devant le public d'une ville, comme celle de Tel-Aviv, par exemple, le caractère du spectacle est anonyme ; ne se crée pas, en effet, la même sorte d'intimité, avec le public, telle qu'on la sent au kibbutz. Au kibbutz, les comédiens abordent des sujets tristes ou heureux... intéressant tous les publics, liés à leur vie quotidienne ; les caractères des membres présentés sur scène sont connus de tous et les sujets choisis occupent la société tout entière depuis fort longtemps. Le risque, ici, pour l'homme ou la famille, dont la vie est racontée publiquement, est d'être exposés et de se sentir vexés ou blessés. Nous avons participé à la représentation d'une improvisation de l'Atelier du Neguev, en 1979, produite devant les prisonniers de la prison RAMLA, non loin de la ville de Ramla. Après la représentation, nous avons demandé aux comédiens et au metteur en scène : pourquoi avaient-ils improvisés sur des sujets généraux et anonymes, comme cela se passe en ville ? Ils nous ont répondu qu'il était préférable d'éluder les préoccupations quotidiennes des détenus. Ce choix risque, toutefois, d'entraîner un désintérêt de la part du public des prisonniers à l'égard de la représentation et nous nous demandons s'il n'était quand même pas préférable de traiter de questions relatives à la vie en prison. Il eût été bon de transporter, à la prison, la technique d'Augusto BOAL du théâtre de l'opprimé. Ce théâtre utilise les méthodes du théâtre pour amener les gens à se libérer. Son système consiste à créer un réflexe de réaction face à l'oppression dans toutes ses formes [6]. Remarquons, néanmoins, la différence essentielle entre l'expérience au Brésil où l'oppression est partout présente et l'expérience en France où l'oppression est beaucoup plus cachée. Enfin, si on utilisait cette méthode dans un Kibbutz, nous pensons (à la suite de notre participation active au mois de novembre 1980, au théâtre de l'Opprimé, joué dans le

---

3 Peter FRAYE, Metteur en scène et Professeur au Département de Théâtre à l'Université de TEL AVIV, décédé en 1989.

4 Représentation donnée durant plus d'un an, au Théâtre Tzavta à TEL AVIV en 1977-78.

5 Constantin STANILAVSKI :"La formation de l'acteur" (An actor prepares), traduction de Élisabeth JANVIER, Collection Art, Théâtre et métier, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1978.

6 Voir le livre d'Augusto BOAL: *Acteurs et non acteurs*, édition Maspero, Paris, 1978.

théâtre du Soleil, à la Cartoucherie de Vincennes, dans la pièce "l'anniversaire de la mère") que cette forme de travail pouvait se transformer elle-même et évoluer si elle était appliquée par un groupe d'acteurs vivant collectivement, se connaissant, ayant, les uns et les autres, plus de réceptivité. Nous voyons un certain danger dans le système d'Augusto BOAL : il peut déclencher l'agressivité chez ceux qui en manquaient ou qui l'avaient très fortement refoulée.

B- LE THEATRE DANS LA COLLECTIVITE.

J. NETTSSER, metteur en scène fort connu de la scène kibbutznique et maître d'oeuvre de l'Atelier d'improvisation, nous expose ce qui suit :

"A la première rencontre avec le théâtre d'improvisation actuel, j'ai eu la chance de rencontrer Peter FRAYE. Il était l'invité de mon kibbutz, Shahar ha-Golan (gauche), afin de donner une soirée d'improvisation. En tant qu'homme de théâtre, je savais bien sûr tout le chapitre de l'histoire de cette sorte de théâtre. Qui n'a pas entendu parler de la *commedia dell'arte* ? Moi j'étais plutôt sceptique sur la possibilité d'un tel théâtre en notre époque. Le théâtre pour moi est, avant tout, une expérience esthétique. Le chant, la beauté du dialogue, l'art poétique - voici des éléments sans lesquels le théâtre tomberait dans la dérision. L'improvisation est bonne pour former les comédiens ; les leçons ne devraient pas se manifester sur la scène et devant le public. La rencontre avec Peter FRAYE [7], son talent, le travail avec lui, ont modifié mes idées. J'ai commencé à comprendre que ce théâtre d'improvisation (pas le divertissement théâtral) peut remplir un rôle artistique, culturel par exemple ; il peut remplir un espace qui existe, alors que le théâtre écrit ne peut le faire. Il peut être I.M.M.E.D.I.A.T.[8], concerner, intéresser, toucher les problèmes humains directement [9].

Voyons ce qui se passe, lors d'une improvisation de l'Atelier du Kibbutz, au Néguev, dont le metteur en scène est J.NETTSSER (avec deux remplaçants : Etty RESNICK et Galia CARIV). Cet atelier est composé d'un groupe de sept comédiens et d'un metteur en scène; il se déplace dans tous les kibbutzim et s'attache aux problèmes quotidiens et particuliers du kibbutz qu'il visite, ainsi qu'aux questions touchant les kibbutzim dans leur ensemble. Dans la pièce, chaque comédien représentera un membre du kibbutz, avec ses problèmes personnels, bref ceux qui sont liés à sa vie. Après trois ou quatre scènes d'ouverture, le public dirige le déroulement de la pièce en intervenant directement afin de conseiller l'improvisation d'une scène suivante. De là se crée une certaine dynamique qui

---

7 Le metteur en scène et le public donnent des idées que réalisent les comédiens. En 1978, nous avons assisté au Théâte Tzavta, à Tel Aviv, à une telle représentation, avec la participation de personnes venues du public ; celles-ci ont essayé de remédier au jeu théâtral des comédiens. Le contenu de l'histoire était simple ; il n'avait aucune ambition littéraire, artistique ou esthétique. Le public, peu conscient et inexpérimenté, n'a pris aucune responsabilité en cette représentation - responsabilité qui n'a pas dépassé le niveau d'une discussion intellectuelle ; quoique le metteur en scène lui eût donné le pouvoir d'y participer - cependant il ne l'encourage point ni ne l'aide a élever le "jeu" jusqu'au niveau professionnel.

8 Écriture voulue par l'auteur, voir aussi le "Théâtre immédiat" chez Peter BROOK dans "L'espace vide". Ed. Seuil, Paris 1978.

9 Joseph NETTSSER, "Théâtre d'improvisation et deux pièces d'improvisation" dans "BAMA", revue trimestrielle, pp.153-166, Université Hébraïque de Jérusalem, Ed. Israël GOUR, 1978-79.

conduit (parfois n'y conduit pas) à la solution de la question soulevée. Tout dépend de l'implication du public qui révèle la pièce.

A notre connaissance, il n'existe pas ailleurs de théâtres qui réussisse des représentations aussi vivantes, qui soient en prise si directe sur le public, en touchant à des questions actuelles, valables pour tous les publics - dans une collectivité fondée sur une idéologie. Et c'est grâce à cela que le kibbutz peut prendre conscience de sa théâtralité.

De quelle manière cette participation spécifique peut-elle influencer directement la morale de vie du kibbutz ? Dans quelle mesure les artistes prennent-ils leurs responsabilités avec le public pour résoudre les problèmes de la société dans laquelle ils se trouvent et parmi laquelle ils vivent et de quelle façon ne se contentent-ils pas uniquement de décrire ses problèmes ?

Nous l'avons dit, il existe 3 troupes de travail théâtral au sein de "Bimate ha-kibbutz", réparties selon une distribution régionale: "l'Atelier du Nord", "l'Atelier du Centre" et "l'Atelier du Néguev". Les comédiens doivent, obligatoirement, jouer dans l'atelier de leur région.

Ce qui caractérise ces ateliers c'est qu'ils fonctionnent exclusivement avec les gens du kibbutz et non point avec ceux de la ville et cela dans tous les domaines du théâtre. Toutefois, il y a des exceptions. Lorsque les écrivains et les metteurs en scène sont des professionnels, venus des villes, on peut discerner une différence dans la qualité du travail. De la sorte on remarque le niveau amateuriste des ateliers. Avec la participation des professionnels de la ville, le niveau monte incontestablement, mais les dépenses subissent, du coup, un accroissement sensible.

Les ateliers du Nord et du Néguev exécutent au maximum deux représentations dans l'année, alors que l'atelier du Centre n'en exécute même pas une par an.

Le budget de ces ateliers est très faible ; il répond uniquement aux besoins techniques ; il n'a pas de but commercial. Chaque atelier passe dans sa région pour faire des représentations. De temps à autre, lorsqu'une représentation est d'une qualité exceptionnelle, il arrive que le théâtre de la ville invite l'atelier à venir jouer sur sa scène.

Les comédiens répètent et travaillent 2 ou 3 jours par semaine dans l'atelier et donnent 10 représentations par mois dans les kibbutzim de la région ; le reste du temps, ils travaillent au kibbutz, et c'est pourquoi il faut s'exercer parfois quatre mois pour une seule représentation. Mais cette situation a l'avantage de libérer les comédiens des préoccupations matérielles. Au Théâtre Habima, les comédiens doivent s'exercer chaque jour alors que les comédiens du kibbutz travaillent seulement 3 jours pour leur kibbutz et non seulement dans le théâtre ou lors des fêtes ; car ils peuvent être secrétaire, agriculteur, professeur... Lorsque le comédien arrive à son théâtre, il est prêt à consacrer tout son temps ; il est même capable de rester des heures entières après le temps exigé - les comédiens du Théâtre Habima ne font pas d'heures supplémentaires, la réplique dût-elle en souffrir !

L'Atelier du Kibbutz est le creuset de tous les kibbutzim: laïques et religieux, traditionnels et non traditionnels, communistes et socialistes. Malgré les différences d'opinion, tous s'inspirent de la vie coopérative, d'après un système démocratique et tous sont Israéliens. Il est à noter que la majorité des Israéliens ne se considèrent pas comme des juifs pratiquants et religieux. Pourtant, dans toutes les écoles primaires du kibbutz, on étudiera la Bible. Le tiers environ l'abordera par une approche religieuse, le reste par une approche historique et philosophique.

C- QUESTIONS POLITIQUES ET IDEOLOGIQUES.

De la même façon, il y aura différentes approches du théâtre dans l'Atelier du Kibbutz. Des approches qui vont être contradictoires et qui ne s'expriment pas toujours. En effet, le travail collectif de l'Atelier est un travail qui peut se comparer à celui qu'a effectué Ariane MNOUCHKINE, que nous choisissons en raison de sa forte personnalité. Le plus difficile sans doute à bien comprendre de l'extérieur est non seulement le rôle d'Ariane MNOUCHKINE au sein de la compagnie mais surtout la nature de son rayonnement et la subtilité avec laquelle s'exerce son autorité qui est très proche de ce que Max WEBER appelait "la domination charismatique" [10]. Son travail suppose un engagement total du corps, de l'âme, de la vie du comédien, un engagement qui entraîne une écriture commune de la pièce (comédiens et metteur en scène); tous sont impliqués et sans interruption[11]. Bien sûr, dans "Bimate ha-kibbutz", le directeur (qui, dans le passé, s'appelait camarade et qui, dans la hiérarchie, peut se comparer au secrétaire du kibbutz) choisit aussi des sujets actuels, politiques, des sujets kibbutznicks. Mais il y a une différence entre la vie quotidienne des comédiens au kibbutz, bien organisée sur le modèle collectif, et la vie à l'Atelier qui ne lui correspond pas toujours au niveau de l'administration. Pourquoi en est-il ainsi ? Il nous semble qu'il n'y a pas assez de collaboration consciente entre le vécu quotidien et la vie artistique chez les comédiens, chez le metteur en scène et dans les autres corps du métier théâtral. A l'Atelier, on n'est pas assez conscient des possibilités très spéciales de ces rencontres, animées par des gens différents, venus de kibbutzim différents, exprimant des opinions variées ; ils apportent, en outre, leur expérience particulière de la vie collective : que se passe-t-il lorsqu'ils sont ensemble ?

Pourtant un homme de théâtre est un homme du kibbutz. Cela dépend du temps qu'il a passé dans son kibbutz. A-t-il disposé suffisamment de temps pour désirer l'égalité et la liberté ? S'est-il imprégné de l'idée de démocratie au contact des autres, dans les Assemblées Générales ou dans le réfectoire par exemple ? A-t-il respecté l'équilibre entre les droits et les obligations, dans le travail de la terre et dans les fêtes du kibbutz ? A-t-il connaissance des idées originales et de la philosophie des pionniers ? A-t-il été influencé par la critique ? La critique, au kibbutz, est un levier très puissant. Il faut, comme dit la tradition: "que sa bouche et son coeur soient égaux" (MIDRACH RABA) [12]. Ce qu'il dit doit être en accord avec ce qu'il fait.

---

10 Max WEBER, "Économie et Société", Tome 1, Édition Plon, p. 249, Paris, 1971. "Sans A. MNOUCHKINE, l'existence de la compagnie serait inévitablement compromise".
Catherine MOUNIER - "1792" - "Deux créations collectives du théâtre du Soleil " ; in 5ème volume de "Les voies de la création théâtrale", Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, (Page 128) Paris, 1977.

11 Par exemple la pièce "L'Age d'or", une création collective, édition Stock, 1975, Paris, présentation Théâtre du Soleil.

12 Commentaire de la Bible : MIDRACH-RABA-RACHI : le passage où JOSEPH parle avec ses frères, les enfants de JACOB leur père.

D-BIMATE HA-NEGEV

A titre d'exemple, nous présentons l'Atelier du Néguev (Sud) son idéologie, sa pratique. Chmouel CHILO, le Directeur artistique, formé à l'Université de Tel-Aviv, nous disait, en été 1979, que le but de l'Atelier, aujourd'hui, n'est pas de "s'enfermer dans le kibbutz" [13]. Il pense, en effet, que les membres du kibbutz ont été, trop longtemps, exclusivement préoccupés par leurs problèmes internes ; il est temps, maintenant, de rechercher des sources d'inspiration nouvelles [14]. Il poursuit, en disant que la création d'un Kibbutz dans le Néguev, sur une terre désertique, s'est inspirée de la même idée de recherche de sources nouvelles pour fertiliser la terre, car l'origine du kibbutz est comme l'origine de l'agriculture ; il est construit comme le triangle équilatéral. Dans ce triangle : le TRAVAIL du kibbutz peut se comparer à l'EAU dans l'agriculture ; la SOCIETE correspond à l'ENGRAIS ; la VIE CULTURELLE équivaut à la GRAINE.

Dans cette structure, nous constatons que chaque côté est important, tant pour la vie au kibbutz que pour l'agriculture. Dans l'Atelier du Néguev, on retrouve la même loi de correspondances. Mais de la même façon qu'en agriculture on ne peut trouver ces trois éléments réunis à l'état naturel (l'eau doit être conduite, et cela est particulièrement vrai pour la survie en milieu désertique (Néguev) ; l'engrais doit être acheté ou fabriqué ; les graines doivent être échangées), il en va ainsi pour l'Atelier du Neguev.

Nous devons toujours expliquer aux membres du Comité économique la nécessité de la vie culturelle : l'art et le théâtre sont aussi importants pour le kibbutz que le sont les graines pour l'agriculture[15].

Nous avons préparé une liste de toutes les pièces jouées dans les Ateliers du Kibbutz[16]. L'événement le plus marquant depuis 1963 est la discussion théâtrale "Le kibbutz sur le kibbutz", comprenant deux actes, éditée et adaptée par Moshé SHAMIR et Aharon TAMIR, mise en scène par BAT DORI, Guiora MANOR et Aharon TAMIR ; elle comprend la représentation de plusieurs petites pièces kibbutzniques. A. TAMIR a écrit ce qui suit en 1965, à propos du programme de la pièce : "Nous demandons une vérité scénique qui exprime une réalité de vie israélienne tout à fait originale : le kibbutz. Notre désir fait irruption après une insatisfaction due à plusieurs expériences d'écriture, dans le passé, et la volonté, puissante, de trouver des formes d'expression nouvelles, correspondant à notre époque... Nous avons envoyé 9 comédiens : ils doivent rechercher, sous les yeux du public, une vérité scénique qui est, en fait, une recherche de leur vie personnelle de comédien. Durant la discussion sur la scène, ils montrent plusieurs scénettes tirées de toutes sortes de pièces écrites sur le kibbutz (pièces originales, reportages, pièces poétiques, drames psychologiques, scènes de style réaliste, dramatiques etc.). Le tout sera critiqué sur scène ; entre les discussions et la représentation, se constituera une troisième histoire, séparée en apparence: une famille kibbutznique passe dans un nouvel appartement au kibbutz et

---

13 De l'avis général, le Théâtre du Soleil apparaît assez fermé sur lui même, sans beaucoup de contacts avec l'extérieur. A la fois fragile et sécurisant, on peut, jusqu'à un certain point le comparer à une cellule familiale (Catherine MOUNIER, P. 127, *op. cit*).

14 Nous avons répertorié dans l'Atelier du Néguev, 19 pièces de théâtre depuis 1963 (13 pièces sur des sujets étrangers, 5 pièces sur des sujets israéliens et seulement 1 pièce sur le kibbutz !!! (statistiques établies en 1981).

15 Voir pp. 13-14.

16 Répertoriées dans les "Archives israéliennes du théâtre", à l'Université de TEL AVIV.

déménage avec ses meubles, jusqu'à ne plus pouvoir respirer - une pièce absurde. Quand la pièce est remplie de meubles, les comédiens se tournent vers le public en demandant si le surplus de meubles empêchera la croissance de créativité originale du kibbutz, à moins qu'il n'y ait d'autre solution ? Le public est appelé à juger : la réponse des comédiens est-elle juste, ou peut-on trouver, tous ensemble, une réponse plus adéquate ? ".

Sur le même sujet, le critique dramatique Haïm GLIKSTEIN [17] écrit : "C'est une expérience qui se vante un peu de trouver une vérité scénique qui exprime une réalité de vie originale israélienne : le kibbutz... On ne peut pas supposer que dans le kibbutz se crée un nouveau type d'homme complet, que ses passions soient différentes, que ses désirs soient différents de ceux qui naissent dans la ville à côté"...

Durant les années 1978-79 l'Atelier du Néguev a programmé à son répertoire (exceptionnellement pour cette année-là, d'après CHILO) cinq pièces de théâtre, sur les thèmes suivants :

1) Le Septième Jour.

Sur cette pièce, E. REZNICK [18] qui en a fait la mise en scène dit ceci : "Nous espérons que le spectacle de cette pièce éveillera un sentiment qui aille au-delà de "ça m'amuse ou ça ne m'amuse pas", car nous montrons la confrontation de deux générations au Proche-Orient, entre deux sortes de cultures qu'un simple traité de paix ne pourra pas forcément résoudre. J'ai été touchée par la démonstration convaincante de ce problème durant la pièce. J'ai l'impression que nous montrons, ici, une tragédie grecque d'une façon moderne"...

A propos de la même pièce, nous avons trouvé les commentaires suivants de G. MANOR [19] :

"Un théâtre arabe, à l'Est de Jérusalem, a monté, il y a deux mois environ, une pièce nommée "Le retour à Haifa", de l'écrivain Hassan KANFANI. Il y développe la même histoire, mais elle a été interdite par la censure arguant du caractère de provocation qu'elle contiendrait... KANFANI, porte parole du groupe terroriste "Hahazite" a écrit aussi "Hommes dans le soleil" (plusieurs rencontres palestiniennes). Il a été tué par l'explosion d'une bombe dans une voiture".

Cette pièce a été écrite par Dan ILAN du kibbutz Manara. Elle relate l'histoire d'une femme arabe qui, ayant perdu son fils durant la guerre de 1947, retourne à sa maison après la guerre de 1967 et trouve une famille israélienne installée avec son fils, devenu commandant dans l'armée israélienne. Son fils retrouve son identité arabe et doit décider : retourner avec sa mère à son nouveau village arabe ou rester là où il est. Cette pièce touche au problème de l'existence et la cohabitation entre juifs et arabes en Israël.

2) Sains dans leur esprit [20] .

Cette pièce concerne la question des vieillards et de la solitude au kibbutz.

---

17 H. GLIKSTEIN, " Le Kibbutz cherche un théâtre". Journal LAMERHAV du 22.10.1965, TEL AVIV.

18 E. REZNICK- Interview au Journal Maarive, 30.01.1989.

19 G. MANOR - Journal AL-Hamishmar, du 6 décembre 1977.

20 Les pièces 2, 3 et 4 n'ont pas été jouées. Information communiquée en Juin 1980, par un courrier d'E. REZNICK, la directrice de l'Atelier du Neguev.

3) La femme au Kibubtz.

La question de la femme au kibbutz par rapport à la citadine (les deux dernières pièces N° 2 et N°3 devaient être écrites collectivement. C'est-à-dire qu'une femme metteur en scène, Hana GOREN propose une histoire, les comédiens travaillent avec elle pour élaborer le texte et tous les détails scéniques subséquents en vue de la représentation. Cette technique ressemble à celle de MNOUCHKINE) [21].

4) Lavage de cerveau.

Cette pièce est une satire politique et sociale du kibbutz et de l'État d'Israël (les membres du kibbutz se sont inspirés d'une pièce jouée à la Télévision ; ils ont demandé à des hommes de théâtre, extérieurs au kibbutz, d'en faire une nouvelle adaptation).

5) Happening.

Cette pièce est une représentation pour les enfants ; c'est une marche, avec des trompettes, à travers tout le kibbutz, comme dans un carnaval.

E- THEATRE DES COMEDIENS.

L'Atelier du Néguev est composé de 16 personnes. Elles ont effectué des stages pratiques avec des professeurs et des professionnels (venus d'horizons divers, villes et kibbutz), de danse, de pantomime, de musique, de chant, de mouvement rythmique, d'acrobatie. Ces dernières années, une loi a rendu obligatoires des études théâtrales d'un niveau équivalent à la Licence pour tous ceux qui veulent se faire admettre dans l'Atelier.

Dans celui-ci, on trouve une scène, un studio de répétition, une bibliothèque de pièces de théâtre. L'Atelier propose des cours d'art dramatique selon trois niveaux différents : 1) débutants ; 2)moyens; 3) studio permanent pour les acteurs admis à participer aux représentations.

Dans un article [22], Nourit LECHEME membre du Kibbutz Ourim, réalise un interview avec la nouvelle directrice artistique de l'Atelier du Neguev, E. REZNICK (elle aussi membre du kibbutz Ourim - tendance travailliste). Elle fait dire à son interlocutrice : "Dans notre atelier, il y a, d'une part, 13 acteurs actifs jouant lors des représentations, et, d'autre part, 3 membres qui viennent travailler un jour par semaine dans le studio. Tous les acteurs ont étudié la profession dans les écoles de jeu théâtral. C'est pourquoi je voudrais que leurs relations avec l'Atelier du Néguev reposent sur un niveau et selon des critères professionnels ; il ne faut pas qu'ils soient comme des gens qui travaillent au poulailler ou à l'étable ou ne fassent des représentations que lorsqu'ils sont libres, même si le fait qu'ils ne travaillent pas continuellement aggrave le problème... Ce qui est spécial chez nous, c'est que nous sommes un groupe théâtral permanent, qui a beaucoup de choses à dire

21 L'expérience du Théâtre du Soleil s'exprime collectivement, en donnant un salaire égal aux comédiens et à chaque travailleur de la troupe. Certes, les comédiens sont préoccupés par des questions matérielles car ils doivent subvenir à leurs besoins dans la société où ils vivent, alors qu'au Kibbutz c'est la société qui prend tout en charge. Au kibbutz, la collectivité s'exprime concrètement dans la vie quotidienne de chaque comédien et homme de théâtre. Il nous semble que dans le théâtre BIMATE HA-KIBBUTZ, les comédiens sont plus enthousiastes.

22 Nourit LECHEME : "Le Théâtre appartient aux Comédiens", in Journal YAHAD, n° 14, p. 15 du 23 mai 1980, Tel Aviv.

(aujourd'hui il y a trois comédiens qui participent à la direction) et c'est en somme la couleur spécifique de notre théâtre - un théâtre de comédiens. Nous passons beaucoup d'heures à voyager pour aller d'un kibbutz à l'autre (en particulier lorsque la représentation a lieu dans le Nord) et dès notre arrivée, nous devons monter la scène et les décors."

Lors de notre conversation, en Mars 1980, E. RESNICK a beaucoup insisté sur la nouvelle orientation de l'Atelier qui veut devenir un Atelier professionnel dans toutes les disciplines possibles. La pièce qu'elle a montée:"Le Septième Jour" de Dan ILAN (*op. Cit*), n'apporte pas de réponse au problème posé, exactement comme la mort de KANFANI ne résolvait pas celui du Proche-Orient. Nous avons vu la pièce, en Avril 1980, à Tel-Aviv : elle campe un homme qui trouve que toute sa vie d'Israélien n'était qu'un masque posé sur une vérité : savoir qu'à l'origine il est Arabe - la pièce n'ouvre pas de nouveaux horizons, et n'est pas porteuse de nouveaux points de vue ; elle n'a de valeur qu'au travers d'une écriture simple, quoique le style s'apparente à celui de la littérature d'espionnage, dans la plus pure tradition, style étudié dans le livre : "The Art of Dramatic writing" de Lajos EGRI. Il eût été intéressant pour l'Atelier du Néguev de tenter d'écrire la pièce en s'inspirant du livre de Walter Kerr: "How not to write a play " (Comment ne pas écrire une pièce) [23]. Kerr y développe une voie artistique opposée au "well made play" de EGRI entre autres.

La direction de l'Atelier du Neguev se compose de huit membres : un directeur administratif, un directeur centralisateur, un directeur artistique, un metteur en scène, un représentant d'un kibbutz du Sud, et deux ou trois acteurs.

Cette direction ressemble au Secrétariat d'un kibbutz, mais à une différence essentielle : au kibbutz, les Assemblées Générales se réunissent une fois par semaine (ce sont alors des conversations et des discussions d'ordre idéologique) tandis qu'à l'Atelier, l'Assemblée Générale n'est pas convoquée au-delà de deux fois par an. On peut imaginer aisément quel en est l'ordre du jour...

F- LE "THEATRE DE GORDON"

Ainsi, nous allons voir très clairement que les idées de l'ancien directeur artistique, Chmouel CHILO, abordées précédemment, sont proches des conceptions de A. D. GORDON [24], idéologue à l'origine de la création du Kibboutz et que nous avons évoquées dans d'autres articles. Lorsque GORDON affirme : "Le travail est une création de valeur, qui donne l'existence et élargit la vie des gens"[25], nous pensons que ces paroles sont conformes à la définition triangulaire de CHILO. En effet, entre l'un et l'autre, nous découvrons une analogie : le travail selon GORDON s'accorde à l'idée que s'en fait CHILO ; la société qui correspond à la vie des gens ; la vie culturelle qui équivaut à la création. Lorsque GORDON parle de création, il pense à une recherche des sources naturelles. Celle-ci est fondée sur le travail de la terre, le lien étroit avec la nature, l'unité avec l'existence dans sa plurielle

23 Lajos EGRI, "The Art of Dramatic writing" & Walter Kerr, "How not to write a play" Ed. Simon & Schuster, New-York, 1955/1960.

24 Toutefois, CHILO n'est pas toujours conscient de cette similitude. Nous montrerons dans d'autres études que l'enseignement de GORDON est infiniment plus riche. Chez Chmouel CHILO, existe une vue différente entre les idées qu'il exprime et la réalisation dans l'Atelier du Néguev, alors que GORDON réalisera une synthèse entre ses actes et sa philosophie.

25 Pr. Eliézer CHVIDE, "A. D. GORDON - bibliographie", Introduction, p. 6, édition "YAHDAV" et la "Maison GORDON", Dégania Aleph, 1979.

forme, avec le cosmos - il y a dans cette expérience comme une sublimation. Il s'agit, en l'occurrence, d'une expérience artistique de la vie, d'une expérience utopiste pour créer la vie fraternelle dans la nature, sans barrière ni séparation. Pour lui, la création est comme un acte d'amour. Afin de ne pas rester dans les généralités, nous aimerions citer GORDON :

> "Et tu aimeras, dans ces jours à venir, tout ce qui existe ; tu aimeras l'homme et tu t'aimeras aussi, parce que , dans ton coeur, il y aura de l'amour en plénitude ;
> "Et tu croiras en toi-même, et tu croiras en l'homme, et tu croiras en tout ce qui est à croire - parce que tu deviendras vivant,
> "Et ton sentiment et ta pensée et ton esprit deviendront comme une source débordante - toujours nouveaux, toujours à toi. Et tu sentiras tout ton être car tu es toujours nouveau, tu es toujours à toi. Ainsi tu seras dans tes yeux et dans les yeux de tes frères - car ton origine est bénie, et l'huile pour alimenter la lumière ne manque pas ;
> "En ces jours, l'homme ne sera plus un fardeau pour l'homme comme il l'est actuellement, lui qui est fatigué après une heure de labeur ;
> "Parce que l'homme devient le frère des astres du ciel et des animaux qui se meuvent sur la terre, il y aura assez de ciel dans l'âme d'un homme et assez de terre, et son chemin est long. Et il y aura assez d'espace pour chaque homme et suffisamment de distance entre un homme et son prochain pour que l'homme ne tombe pas sur son prochain - pour qu'il l'aide et l'emmène avec lui. Et tu connaîtras, dans ces jours là, fils de l'homme, la nature, car tes yeux et tous tes sens devront être assez ouverts, ton coeur assez accueillant et ton cerveau assez profond ; et tu connaîtras aussi la vie et tu comprendras la nature. Et la lumière de ta sagesse et de ta science ne devra pas être une lumière froide et terrible mais une lumière vivante, abondante sur tout le monde ;
> "Et tu connaîtras, ce jour là, fils de l'homme, comment vit la nature, car tu voudras savoir".

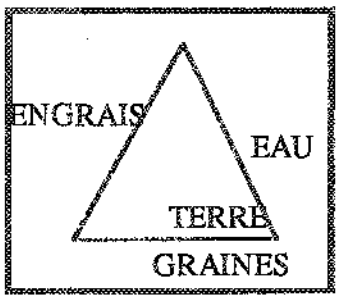
Néanmoins, nous remarquons une certaine contradiction chez Chmouel CHILO, par rapport à GORDON et à son idée de l'amour, entre ses idées et leur réalisation. En effet, nous nous interrogeons sur la validité de ses conceptions au sein même de l'Atelier du Néguev, car son discours fait référence à la nature [26]. Pourtant le choix de ses 4 pièces est tout à fait différent et n'a aucun rapport avec celle-ci. L'idée de Chmouel CHILO se fonde sur une analogie entre le travail et l'eau, la société et l'engrais, la vie culturelle et les

26 "L'homme et la Nature", A.D. GORDON, en Hébreu, Hapoel Hatsahir. Tel Aviv, 1910.

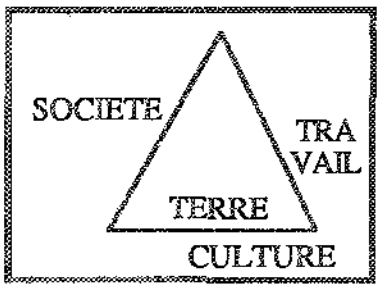
graines. Généralement, il y a, au kibbutz, une séparation entre la vie culturelle et le travail[27]. C'est donc la raison pour laquelle CHILO a créé son schéma triangulaire.

La question que l'on peut se poser est de savoir si, dans l'Atelier du Néguev, ce schéma est vraiment respecté, lors du choix des sujets de pièce.

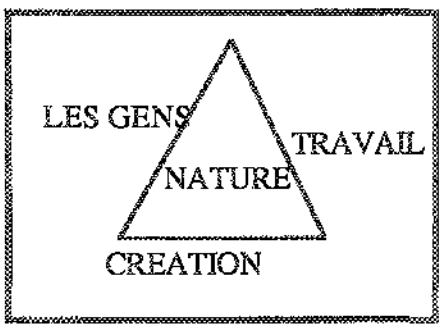
Si l'on analyse les thèmes de l'année 1978-79, on peut remarquer qu'ils abordent essentiellement des sujets socio-politiques, qu'ils constatent les erreurs commises, au kibbutz, dans le passé, quoique aucun d'entre eux ne propose une solution - alors que dans l'exemple choisi par Chmouel CHILO, lorsqu'on plante une graine, qu'on y ajoute de l'eau et de l'engrais, elle devrait pousser et donner des fruits (lesquels sont la solution des problèmes posés).



1) AGRICULTURE
CHILO

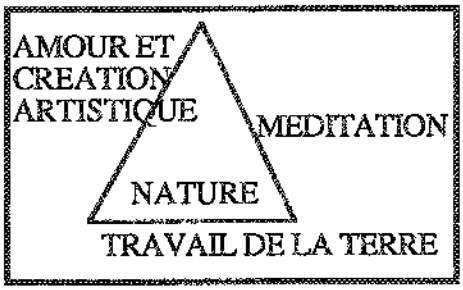


2) KIBBUTZ
CHILO



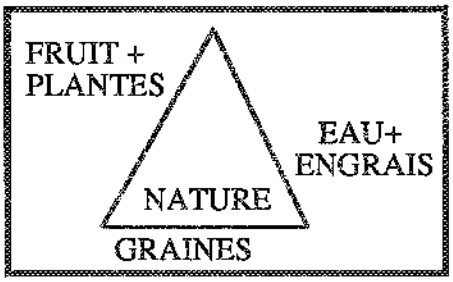
3) GORDON - AGRICULTURE

27 Cette séparation s'explique tout d'abord à cause d'une méconnaissance de l'idéologie et de la personnalité de GORDON. Elle existe spécialement chez les hommes d'action, en agriculture, en économie, en industrie, en politique. Même si les hommes de culture, les artistes s'évertuent à démontrer l'importance de la culture artistique, il n'en reste pas moins que celle-ci n'occupe pas le tiers de la place qu'elle devrait occuper.

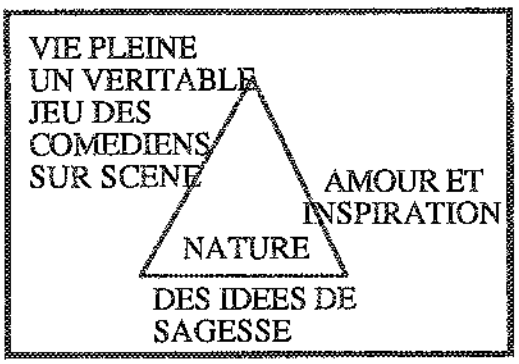


4) L'HOMME GORDON

Nous proposons notre idée dans les triangles 5 et 6 : nous démontrons qu'une synthèse entre GORDON et CHILO pourrait apporter une nouvelle culture au kibbutz ; toutes les activités seraient liées les unes aux autres, et il n'y aurait pas de séparation entre la société, le travail et la culture. La culture, la fête et le théâtre devant aboutir à un laboratoire d'idées qui s'inspiraient de l'ensemble des secteurs existentiels [28]. Il convient d'ajouter que peu de membres, au kibbutz, accordent leurs suffrages à une telle idée. Celle-ci nourrit une minorité de spiritualistes, mais comme toujours ce sont les spiritualistes qui poussent et stimulent.



5) AGRICULTURE



28 Ouriel ZOHAR, "La fête dans la société du Kibboutz". *Revue de la société d'histoire du Théâtre* - N° 174 - II. Paris, 1992.

6) RESUME : LE KIBBUTZ ET LE THEATRE

Ainsi, si l'on ne donne pas aux plantes les éléments nécessaires, elles ne pousseront pas. De même, au Kibbutz, si l'on n'offre pas à l'homme les conditions indispensables à son évolution et à son épanouissement, s'il n'y a pas de lien étroit entre le monde du travail et celui de la vie culturelle, si ces deux mondes ne s'alimentent mutuellement, alors on assisterait au même résultat que l'on observe au niveau végétal lorsque les facultés indispensables à la survie viennent à manquer : les plantes dépérissent ; aussi les hommes dont la vie intérieure n'est plus nourrie dépériront. C'est exactement contre ce danger mortel que GORDON et Martin BUBER luttaient : une culture d'oisiveté, une culture d'éparpillement, une culture qui laisse l'homme passif. Quoique de temps à autre cette culture fermente des idées qui se sont exprimées dans le théâtre et qui peuvent fournir un stimulant aux contradictions du kibbutz, nous pensons que ne brille pas encore le signe de vie véritable, tel qu'il s'exprime dans les triangles 5 et 6. On plante des idées de sagesse comme des graines dans la terre, on insuffle l'amour et l'inspiration comme on enrichit le labour d'engrais et d'eau ; de sorte qu'à leur éclosion, les plantes ne souffrent d'aucun rachitisme ; ainsi les comédiens sur la scène du kibbutz et du théâtre pourront-ils eux aussi communiquer cette vigueur.

Ouriel ZOHAR
Technion Theater
Israel Institute of Technology
Haifa, Israel

BIBLIOGRAPHIE

1) Joseph NETTSSER, "La profession : artiste au Kibbutz", journal "AL AMISHMAR", Tel-Aviv, 9/1972.
2) Constantin STANILAVSKI :"La formation de l'acteur" (An actor prepares), traduction de Élisabeth JANVIER, Collection Art, Théâtre et métier, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1978.
3) Augusto BOAL: *Acteurs et non acteurs*, édition Maspero, Paris, 1978.
4) Peter BROOK, "L'espace vide". Ed. Seuil, Paris 1978.
5) Joseph NETTSSER, "Théâtre d'improvisation et deux pièces d'improvisation" dans "BAMA", revue trimestrielle, p.153-166, Université Hébraïque de Jérusalem, Ed. Israël GOUR, 1978-79.
6) Max WEBER, "Économie et Société", Tome 1, Édition Plon, p. 249, Paris, 1971.
7) Catherine MOUNIER - "1792" - "Deux créations collectives du théâtre du Soleil " ; in 5ème volume de "Les voies de la création théâtrale", Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, (Page 128) Paris, 1977.
8) "L'Age d'or", une création collective, édition Stock, Paris, 1975, présentation Théâtre du Soleil.

9) Commentaire de la Bible : MIDRACH-RABA-RACHI.
10) Répertoriées dans les "Archives israéliennes du théâtre", à l'Université de TEL-AVIV.
11) H. GLIKSTEIN, "Le Kibbutz cherche un théâtre". Journal LAMERHAV du 22.10.1965, TEL-AVIV.
12) E. REZNICK- Interview au Journal Maarive, 30.01.1989.
13) G. MANOR - Journal AL-Hamishmar, 6.12.1977.
14) Nourit LECHEME, "Le Théâtre appartient aux Comédiens", in Journal YAHAD, n° 14, p. 15 du 23.05.1980, Tel Aviv.
15) Lajos EGRI, "The Art of Dramatic writing" & Walter Kerr, "How not to write a play" Ed. Simon & Schuster, New-York, 1955/1960.
16) Pr. Eliézer CHVIDE, "A. D. GORDON - bibliographie", Introduction, p. 6, édition "YAHDAV" et la "Maison GORDON", Dégania Aleph, 1979.
17) "L'homme et la Nature", A.D. GORDON, en Hébreu, Hapoel Hatsahir, Tel-Aviv, 1910.
18) Ouriel ZOHAR, "La fête dans la société du Kibboutz". *Revue de la société d'histoire du Théâtre* - N° 174 - II, Paris, 1992.

COMPARAISON DU THEATRE "BIMATE HA-KIBBOUTZ" ET DU THEATRE NATIONAL ISRAELIEN "HABIMA" ET DU THEATRE "HABIMA" AVEC LA COMEDIE FRANCAISE.

Dans le théâtre de l'Atelier du kibboutz (BIMATE HA-KIBBUTZ), la situation est toujours différente de celle du "Théâtre des Fêtes"[1].

Le théâtre "Habima" que nous comparerons plus loin avec l'Atelier du Kibboutz, est aujourd'hui le Théâtre National d'Israël à Tel-Aviv. Le début de sa création en Russie est évoqué dans "The New Encyclopeadia Britannica"[2].

VAKHTANGOV n'était pas complètement en accord avec le tranquille naturalisme du "Théâtre de l'Art". Son exubérance naturelle le poussait vers un style de production qui, en même temps, évitait l'extrême stylisation et l'irréalisme de MEYERHOLD et de TAIROV et qui, néanmoins, agrandissait, intensifiait et affinait le caractère, l'émotion et les gestes. Il voulait travailler dans de vives couleurs plutôt que dans des demi-tons. A la place de l'intimité réaliste de STANISLAVSKY, il voulait ce qu'il appelait "de la technique extérieure". Il trouva les acteurs idéaux pour son but quand STANISLAVSKY lui donna la charge d'un groupe d'acteurs juifs qui, en 1917, avaient formé une compagnie pour la production de pièces en hébreu - ils s'étaient surnommés le "HABIMA-ACTEURS". En 1918, un groupe d'acteurs juifs de théâtre s'est affilié au "Théâtre de l'Art". La pièce maîtresse de VAKHTANGOV fut leur production : *Le Dibbouk* de Chalom ANSKI, jouée en 1922 [3].

Si nous comparons le Théâtre National "HABIMA"avec l'Atelier du Kibboutz, nous pouvons constater ceci :

HABIMA	ATELIER DU KIBBUTZ Bimate ha kibboutz
Créé en 1917 en Russie	Créé en 1963 en Israël.
Lieu de travail :	*Lieu de travail :*
La ville de Tel-Aviv;	Pas de salle. Trois studios différents :
trois salles de spectacle	(Nord, Centre et Néguev), situés dans
dans dans la Maison Habima.	trois kibbutzim qui peuvent varier.

1 Ouriel ZOHAR, "La fête dans la société du Kibboutz". *Revue de la société d'histoire du Théâtre* - N° 174 - II, Paris, 1992.

2 "The New Encyclopeadia Britannica" Vol.18 printed in USA, 1974, in "Western theatre", p. 230.

3 Edition française, répertoire pour un théâtre populaire, l'Arche Editeur, Paris.

Fondamentalement, il n'y a pas beaucoup de différences entre ces trois ateliers si ce n'est dans leurs pratiques: dans l'Atelier du Nord et du Sud existe une activité permanente de trois jours par semaine, obligatoire pour tous les participants. Un de ces trois jours est réservé à l'entraînement corporel, aux exercices de gymnastique, aux vocalises, à la pantomime, mais, lorsque la représentation d'une pièce est prévue, alors les trois jours sont entièrement consacrés au travail de la pièce.

L'Atelier du Centre ne travaille pas tout le temps. Il se réunit seulement pour la préparation d'une pièce et alors il fonctionne de la même façon que les autres. Au cours de ces trois journées sont inclus : les voyages pour se rendre sur les lieux de la représentation, la mise en scène, le travail des machinistes ; les comédiens participent à tout, conduisent les voitures, s'occupent des décors.

Approximativement, il y a dix représentations par mois, dans chaque atelier du Nord et du Sud, et dans celui du centre, il y a à peu près deux représentations mensuelles.

L'éducation et le niveau de préparation des artistes et des acteurs dans les trois ateliers est le même et il n'existe pas de distinction d'ordre politique, car se regroupent, ici, tous les mouvements politiques et religieux.

Il n'y a pas de travail spécifique au kibboutz qui soit différent de celui qui est enseigné dans les Universités ou dans les Écoles de théâtre israéliennes. Seul chez Joseph NETTSSER (kibboutz de gauche), on trouve quelque chose de particulier dans l'improvisation - Atelier du Néguev - ainsi que dans le travail d'écriture collective de H. GOREN (kibboutz CHILER - Néguev - tendance travailliste).

On ne remarque pas, non plus, un système de préparation particulier de l'Acteur, dans les kibboutzim, en dehors du fait que tous sont profondément influencés par STANISLAWSKI et son école ; tel que le théâtre est enseigné dans les écoles spécialisées ou à l'Université en Israël, on peut dire qu'il est jouable dans n'importe lequel des studios ou théâtres occidentaux. Toutefois, nous voulons signaler une différence : celle de l'Atelier du Nord qui veut se spécialiser par des pièces originales, écrites par des écrivains israéliens ou kibboutznicks. Depuis la création de "BIMATE HA-KIBBUTZ", ces théâtres ont présenté 19 pièces étrangères, 14 pièces à sensibilité israélienne et 7 pièces sur le thème du kibboutz (STATISTIQUE établie en 1981) [5].

Conditions de travail :	Conditions de travail :
Manque d'atelier, les arrêts de travail sont prévus à heure fixe.	Pas toujours très bonnes, les acteurs sont disponibles pour poursuivre le travail au delà de l'horaire prévu, mais se séparent à la fin car chacun regagne le kibbutz où il vit, non pas avec les Comédiens de son Atelier.
Préparation de l'acteur :	Préparation de l'Acteur :
Mêmes exercices mais plus nombreux.	Mêmes exercices mais moins nombreux.

4 Ouriel ZOHAR,"BIMATE HA-KIBBUTZ" le théâtre d'une société collective" *in Théâtres du Monde*, 6 (1996)

5 Statistiques établies dans les années 1980.

Lieux des représentations :
Les salles de spectacle des villes et les grandes salles régionales.
HABIMA ne voyage qu'une fois tous les cinq ans en dehors d'Israël.
HABIMA n'a pas d'idéologie de vie particulière, la collectivité du théâtre est devenue nationale en 1958.

Choix des pièces : Selon des critères artistiques, politiques et sociaux plus orientés vers la satisfaction du public. Le choix des pièces est fait par le directeur artistique après s'être concerté avec des amis .
Les auteurs sont israéliens, juifs et étrangers.
Niveau d'études théâtrales :
Licence
Travailleurs :
140 machinistes, 42 acteurs

Salaire :
Les artistes sont préoccupés par des questions économiques.
Ils travaillent seulement avec des professionnels.
Travaillent avec des metteurs en scène venus de l'Étranger.
Différence des salaires selon l'ancienneté et la célébrité: 7 échelons dans la grille salariale.
Un metteur en scène perçoit un salaire plus important à Habima.
Il y a une hiérarchie des fonctions artistiques et administratives.
Le financement provient du

Lieux des représentations : La plupart des représentations ont lieu dans les salles à manger des kibbutzim. L'Atelier ne voyage pas hors des frontières israéliennes.
L'atelier du kibbutz s'éloigne de son idéologie première - éloignement de ses racines -, mais - toutefois, reste fidèle à l'idée de la collectivité.
Choix des Pièces : Selon des critères artistiques, politiques et sociaux, sans le souci de plaire au public.
Le choix des pièces est fait par le directeur artistique après s' être concerté avec les comédiens.
Les auteurs sont israéliens, juifs, étrangers et kibbutznicks.
Niveau d'études théâtrales :
Licence (plus une éducation collective).
Travailleurs:
Les comédiens sont également machinistes : 26 acteurs au Nord et au Néguev.
Salaire :
Les acteurs sont affranchis de ces questions.
Travaillent avec des semi-professionnels (trois fois par semaine); travaillent rarement avec des metteurs en scène professionnels venus de la ville.
Ne travaillent jamais avec des metteurs en scène venus de l'Étranger Tous perçoivent le même salaire, mais un metteur en scène professionnel, venu de l'extérieur, perçoit un salaire beaucoup plus important que celui attribué à un camarade-metteur en scène ou à un camarade-acteur.

---

6 Cette information nous a été communiquée par Mademoiselle Noëlle GUIBERT, conservateur-archiviste, lors de notre interview du mois de novembre 1980. Dans la revue sur la Comédie Française, éditée lors de l'exposition qui s'est tenue à la Bibliothèque Nationale, nous trouvons un article de Melle GUIBERT, intitulé : "Les théâtres de Cartel, mouvement économique ou pacte de circonstances ?", p. 33 à 35, dans lequel elle cite l'apport de M. André VEINSTEIN grâce à son étude sur le théâtre libre.

gouvernement et du public.
-10 , 000, 000 FRS ; 40 % du budget provient de subventions gouvernementales[5].

Représentations :
60 représentations par mois. Voyage 15 à 20 fois par mois en dehors de Tel-Aviv.

COMEDIE FRANCAISE
Créée le 23 octobre 1680 à Paris.
Lieu de travail :
Paris
Lieu de représentations:
3 salles de spectacles : une à la Comédie Française, deux à l'Odéon.

Conditions de travail: Manque d'ateliers pour les répétitions.
Nombre de Pièces montées par année : 12
Invite de grandes troupes étrangères et françaises. Les pièces ne sont pas rejouées d'une année à l'autre.
Nombre de jours de représentation :
- 40 pour chaque pièce.
- 3 jours à peu près pour les troupes invitées.

Choix des pièces : - S'effectue par le Comité de lecture avec, pour président, Jacques TOJA.
Ce comité est représenté par cinq représentants du gouvernement, et d'autres personnalités de la Comédie Française - au total 10 personnes. En 1981, le Directeur administratif a été choisi par les comédiens eux-mêmes et ensuite par le Gouvernement. Le

En apparence, il n y a pas de hiérarchie ; en fait, une différence existe entre le metteur en scène et le comédien.
Le financement provient du public Kibbutznick et de l'Union des mouvements de tous les kibbutzim.
La subvention gouvernementale est de l'ordre de 90,000 Frs.
Représentations:
O à 22 représentations par mois. Toutes les représentations nécessitent un voyage.

HABIMA
Créé en 1917 en Russie.
Lieu de travail :
Répétition à Tel-Aviv.
Lieu de représentations :
3 salles dans la maison Habima (Une est fermée en 1981 et sera ouverte à nouveau quelques années après).
Conditions de travail :
Pareillement.
Nombre de pièces montées par année:
9 approximativement. A peu près 4 pièces sont jouées d'une année à l'autre. Invite le Théâtre Municipal de Haïfa et rarement ceux des autres pays.
Nombre de jours de représentation:
-Selon le succès de la pièce, les représentations sont données de 15 à 250 fois et même davantage. Généralement 100 représentations. Les troupes invitées présentent plus de spectacles qu'à la Comédie française.
Choix des pièces :
- Par le Directeur artistique, David LEVINE. Il n'existe pas de Comité de lecture, mais le directeur est conseillé par des artistes-comédiens, metteurs en scène et écrivains. Le Directeur artistique actuel est un metteur en scène et il a été choisi par un groupe de notables comprenant des hommes du Gouvernement, des juges, des banquiers, d'anciens comédiens. 350

répertoire est très riche : 2800 pièces déjà jouées. On manque toutefois de bonnes pièces[6]. Généralement, les pièces classiques sont françaises mais peuvent, aussi, être étrangères ; actuellement, se dessine une nouvelle tendance au modernisme pour ce qui est des pièces d'origine française. La majorite des pièces sont françaises. A l'Odéon, se dessine la même tendance au modernisme, mais à nouveau, il concerne les pièces françaises.

Politique intérieure :

-Développement et manifestation de la culture française.

-Pour le choix des pièces, les critères artistiques sont préférés aux critères économiques.

-Les auteurs et metteurs en scène sont français et étrangers.

-Le Comité des acteurs, les sociétaires prennent part au choix du directeur administratif mais pas au choix en matière artistique. Le directeur administratif choisit les pensionnaires et parmi ces derniers sont choisis les sociétaires.

- Acteurs

69

+ 280 (autres travailleurs et administratifs)

Total :

349

Le financement :

-70 Millions de francs pour l'année 1981 (provient du gouvernement français). N'a pas de dettes.

- 300 000 spectateurs par année

- Ne voyage au maximum que cinq fois par an en dehors de Paris.

-Ne voyage qu'une fois par an en dehors de la France.

pièces ont été jouées jusqu à présent. On manque de bonnes pièces. 40 % sont des pièces juives israéliennes ; 60 % sont des *pièces modernes étrangères.*

Politique intérieure :

Modernisation, influences étrangères ; étude des grands classiques étrangers.

- Pareillement.

-Les auteurs et metteurs en scène sont israéliens, juifs et étrangers.

- Le Comité des acteurs a le même rôle que celui tenu par les syndicats en France ; ils ne prennent pas part au choix artistique. Chaque année, ce comité est renouvelé et est choisi parmi les acteurs eux-mêmes. Le Directeur artistique choisit les nouveaux acteurs. Une fois, dans l'histoire du théâtre, en 1976, est survenue une sorte de révolution en remplaçant un Directeur artistique-metteur en scène, par un directeur artistique-acteur.

- Acteurs :

42

+ 140 (autres travailleurs et administratifs).

Total :

182

Le financement :

-10 Millions de francs, dont 40 % sont à charge de l'État israélien. 5 millions de francs de dette.

- 400 000 spectateurs par année.

- Voyage 15 à 20 fois par mois en dehors de Tel-Aviv.

- Ne voyage qu'une fois tous les cinq ans en dehors d'Israël.

-Dispose alors des mêmes moyens techniques.
-En France, 9 acteurs sur 12 sont au chômage.

-Pareillement.
-La majorité des acteurs travaillent dans leur profession.

La conclusion essentielle que l'on peut tirer de cette courte étude comparative laisse apparaître une similitude importante entre ces deux théâtres dans de nombreux domaines, mais il faut noter des différences essentielles :

a) La tendance du théâtre Habima à présenter des pièces classiques et modernes étrangères est très forte, à mettre en parallèle avec la tendance que la Comédie Française manifeste à présenter des pièces classiques et modernes essentiellement françaises ;

b) Le théâtre Habima représente ses pièces plus longtemps que ne le fait la Comédie Française, et si cela fait diminuer l'intensité cela peut aussi, à la longue lasser les comédiens ; toutefois, l'intérêt est de permettre de nombreuses expériences. Par contre, à la Comédie Française, après 40 jours, on renouvelle les représentations - ce qui régénère l'énergie des comédiens, leur enthousiasme et élargit le champ de leur expérience ;

c) Le théâtre Habima part en voyage, plusieurs fois par mois - ce qui fatigue beaucoup et provoque des problèmes techniques, évités par contre à la Comédie Française ;

d) l'organisation et l'ordre de la Comédie Française est de tradition en France, mais provoque, en contrepartie, une certaine rigidité de l'organisation administrative. Au théâtre Habima, la liberté donnée à l'organisation administrative facilite les relations humaines ; ainsi n'y-a-t-il pas, dans cette maison, de Comité de lecture (créé plus tard en 1990), ce qui a pour effet de renforcer le rôle et l'autorité du Directeur artistique ; aussi les relations avec ce dernier se font-elles plus directement, mais il n'est pas Directeur général, alors que les structures internes de la Comédie Française permettent d'attribuer à celui-ci des pouvoirs plus larges ;

e) Le style de jeu de ces théâtres est différent, mais nous pouvons affirmer que le niveau de jeu théâtral de la Comédie Française est l'un des plus élevés à Paris ; mais il n'est pas plus élevé que celui qu'on peut remarquer au théâtre Habima. Le niveau de jeu, en Israël, est très élevé et est fort influencé par celui qu'on observe aux États-Unis. Le niveau de jeu de certains théâtres dépassent encore celui du théâtre Habima, et, en l'occurrence, on peut citer celui du Théâtre Municipal de Haïfa, celui de représentation issues de coproductions (participation de plusieurs acteurs de théâtres différents).Mais le niveau de jeu dans les ateliers du théâtre du kibbutz est moins élevé ;

f) La différence entre la Comédie Française et le Théâtre Habima n'est pas considérable, alors que la différence entre la Comédie Française et le théâtre du kibbutz est importante. Il faut souligner qu'au kibbutz subsiste la tradition du dévouement collectif ; les comédiens acceptent volontiers de travailler toute une nuit s'il le faut, nonobstant les contraintes quotidiennes qu'on affrontera le lendemain.

g) Au travers de ces deux exemples du théâtre du kibboutz et du théâtre Habima, nous pouvons remarquer que, dans l'Atelier du Kibboutz, la force de l'idéologie implique un certain détachement à l'égard des problèmes économiques - ce qui est loin d'être le cas au théâtre Habima, préoccupé, comme n'importe quel théâtre au monde, par des questions de rentabilité. Ainsi le système de paiement ne concerne-t-il jamais directement le kibboutznick ; dans tous les cas s'opère un arrangement entre "L'Union des Mouvements de tous les Kibboutzim" et chaque kibboutz. Exemple : un acteur ne percevra pas de salaire

pour un travail théâtral particulier, mais, comme tous les membres, il recevra une subvention annuelle. Il est d'usage, dans l'organisation économique des kibboutzim, d'assigner à chaque kibboutz le versement d'une quote-part, proportionnel au nombre de ses habitants, à la caisse de l'Union des Mouvements de tous les kibboutzim: le kibboutz doit s'en acquitter de façon impérative, mais il le fera en mettant à la disposition de l'organisme précité un certain nombre de travailleurs, dans le domaine social, culturel, sportif, économique, éducatif, sanitaire, politique, etc. De la sorte, il se libère de sa dette. On peut ajouter que l'organisation très rigoureuse des kibboutzim permet aux économistes de s'occuper des questions relevant de leur compétence mais, par ailleurs, affranchit les artistes d'une préoccupation inutile. Ceci a pour conséquence de réduire les conflits d'ordre relationnel dans le théâtre, car le pouvoir n'est pas au niveau de l'argent. Cette situation nous semble tout à fait exceptionnelle sinon unique au monde. Notons également la forme de l'Atelier lié évidemment à la vie même du kibboutz, au fait que l'existence de chaque homme soit collectivisée - ce qui permet, par ce moyen, de véhiculer son idéologie collectiviste lors des rencontres théâtrales, favorisant ainsi l'échange amical et permettant un travail plus agréable, plus calme que celui qui s'effectue au théâtre Habima par exemple.

Lorsque l'Atelier du kibboutz traite de questions kibboutzniques, s'articule une sensibilité réciproque entre les acteurs et les spectateurs. C'est à ce moment-là, selon nous, que l'Atelier atteint les profondeurs essentielles du théâtre, car l'essence du théâtre est d'être toujours collective, et, si l'âme vibre fort, alors se dessine ce que nous avons appelé un "moment sacré".

Une situation analogue à celle-ci n'existe dans aucun autre théâtre israélien. On ne la trouve donc qu'au sein de l'Atelier du kibboutz et, plus spécialement, dans le "Théâtre des fêtes" [7]. Mais, pour comprendre son essence, il nous faudra étudier le fonctionnement du théâtre officiel des kibboutzim : Bimate ha Kibboutz, ou l'Atelier du kibboutz.

La question principale que nous nous poserons sera celle de savoir s'il nous est possible de définir des "moments de sacré" de façon suffisamment claire, précise et détaillée pour qu'il soit concevable de reproduire le concept à volonté - ce qui caractérise, en fait, toute démarche scientifique.

Nous avons déjà remarqué que dans le théâtre Habima il n'y a plus d'idéologie de vie particulière, alors que, dans les kibboutzim par exemple, il en existe bien une. Nous constatons pourtant que l'Atelier du Théâtre des kibboutzim, Bimate ha kibboutz, s'éloigne de plus en plus de cette idéologie. Ceci nous amène à nous poser une autre interrogation : où peut-il retrouver ses racines ? Les valeurs du kibboutz peuvent-elles générer une philosophie suffisamment forte pour inspirer le théâtre du kibboutz et lui permettre de reproduire les moments du sacré ?

Cette étude sur la comparaison du théâtre Habima et de la Comédie Française nous amène à une certaine conclusion. Malgré les racines collectives et religieuses du théâtre, celles-ci ont tendance à disparaître dans ces deux grands théâtres. Même si l'origine du théâtre Habima est fondée sur une démarche collective, aujourd'hui dans ses principes il ne

7 O. Zohar,"La fête dans la société du Kibboutz". *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* - N° 174- II, Paris, 1992.

lui reste pas grand chose. Les éléments collectifs apparaissent généralement au moment des insatisfactions et des révolutions. En 1990, Habima a créé un Comité de lecture. Fin 1994 à nouveau, comme en 1976, une petite révolution d'acteurs a réussi à obtenir la démission du directeur artistique et du directeur général. Ce qui prouve que cette société d'acteurs revient toujours à son origine et son pouvoir de décision collective malgré tout, par le combat et la contestation. De même qu'en 1992, le Théâtre de l'Odéon à Paris a été occupé par des acteurs pendant quelques semaines. Alors se pose la question : de quelle manière pouvons-nous revenir à l'origine collective du théâtre par d'autres moyens que la révolution et les moments de crise ?

Ouriel ZOHAR
Technion Theater
Israel Institute of Technology
Haifa, Israel

PROBLEMATIQUE DE L'INTEGRATION SOCIALE ET POLITIQUE DANS *LES MOUCHES* DE JEAN-PAUL SARTRE

1942.

La guerre fait rage en Europe. Sartre choisit cette période trouble pour publier sa première pièce de théâtre, *Les Mouches*. En dehors des contraintes historiques qui l'ont conduit à son élaboration, il y met en scène, dans le cadre féerique de la Grèce antique, un jeune homme nommé Oreste, prince déchu et exilé depuis quinze ans. Se posant en enfant prodige, il entreprend de libérer sa patrie soumise à la volonté d'un tyran. Mal lui en prend, car son action connaîtra un succès très relatif et d'ailleurs fort mitigé, si bien qu'il sera obligé d'abandonner à nouveau cette Cité dont il rêvait de devenir le roi. Eu égard au divorce constaté dans l'oeuvre, il est permis de se demander pourquoi celui-là même qui voulait se positionner comme un modèle dans sa société a fini par être rejeté. A l'évidence, il s'est posé à ce personnage un problème d'intégration; entendons par là :

> «Le processus d'unification d'une société, qui tend à en faire une Cité harmonieuse, basée sur un ordre, ressenti comme tel par ses membres.(...) L'intégration suppose, non seulement la suppression des conflits, mais aussi le développement des solidarités.»[1]

Si cette définition s'applique à l'aspect politique de l'intégration comme le suggère le titre de l'ouvrage d'où elle est extraite, il ne faudra pas non plus négliger son pendant social qui est l'un des soucis majeurs du héros lorsqu'il revient dans sa ville natale.

I L'INTEGRATION SOCIALE

Tout visiteur, si peu curieux soit-il, qui arrive à Argos ne peut manquer d'éprouver un sentiment de malaise à cause de certains faits insolites comme l'accueil inhospitalier ponctué de cris d'épouvante et de débandades, l'urbanisation peu commune avec des maisons qui tournent leur façade principale et leurs fenêtres vers des cours sombres et closes, et le foisonnement des mouches qui tourbillonnent à vous donner le vertige, même si elles "ont l'air plus accueillantes que les personnes" selon le Pédagogue. Ce malaise frise l'insécurité, surtout lorsqu'on se sent épié et suivi par quelqu'un de suspect comme le sont Oreste et le Pédagogue par Jupiter qui se cache sous le nom de Démétrios. C'est que, loin d'être un visiteur comme les autres (Argos n'en reçoit d'ailleurs plus depuis quinze ans), Oreste est un visiteur dangereux, et si on ne prend bonne garde à ce qu'il fait, il risque de provoquer "une terrible catastrophe" en rompant le fragile équilibre sur lequel repose la vie de cette cité. Or, pour cet enfant miraculé dont la quête initiale est l'acquisition du "droit de cité" parmi les

1 *Introduction à la politique* par Maurice Duverger.

Argiens, ce soupçon est une lourde hypothèque et y a-t-il moment plus indiqué que celui de la célébration d'une fête pour revenir vers les siens ? Alors qu'il s'attend logiquement à ce qu'on lui fasse fête, il ne sera justement pas à la fête à cause d'une déception multidimensionnelle

La première dimension de cette déception, la plus perceptible certainement, est sociale. Si habituellement une fête est une cérémonie solennelle marquée par des réjouissances diverses pour commémorer un événement important de la vie d'un individu ou d'une collectivité, celle qu'on organise à Argos a un caractère particulièrement étrange. Bien sûr, la tradition romaine voulait qu'il y ait une fête en l'honneur des morts, mais ici, cette origine noble est dévoyée par un acte condamnable, l'assassinat d'Agamemnon, ancien roi de la Cité. Passant outre sa bonté, il avait un péché mortel qui, si l'on en croit Jupiter, suffit pour justifier sa disparition:

> «Agamemnon était bon homme, mais il eut un grand tort, voyez-vous. Il n'avait pas permis que les exécutions capitales eussent lieu en public. C'est dommage. Une bonne pendaison, cela distrait, en province, et cela blase un peu les gens sur la mort.»[2]

Pourtant, un seul mot d'un seul habitant de la ville aurait empêché ce meurtre. Cette dénonciation n'eut pas lieu et, plus grave encore, personne ne s'en offusqua. Au contraire, chacun y trouva une sorte de délectation morbide si bien qu'on peut dire que cette fin de règne sanglante scelle le début d'une complicité passive entre le roi actuel, assassin de l'autre, et son peuple. Une fois ce forfait accompli, Egisthe ne cède pas directement à la volonté divine, mais il imagine un scénario très subtil pour remplacer les exécutions publiques : chaque année, les féralies se célèbrent désormais le jour anniversaire du régicide, ce qui a le mérite d'être beaucoup moins cruel que le procédé souhaité par Jupiter tout en conservant l'avantage de rappeler au peuple que le crime est toujours présent et qu'il ne saurait être question de l'oublier. Cette astuce n'est-elle pas une méthode sournoise de discussion pour décourager tous ceux qui auraient des velléités de remettre en cause son pouvoir autocratique? Deux indices au moins tendent à accréditer cette hypothèse :

D'abord, l'avènement d'Egisthe est une véritable catastrophe : depuis son accession au trône, une terreur-panique inexplicable s'est emparé de la ville : chacun reste cloîtré chez soi et chaque jour, la vie déserte un peu plus Argos qui se transforme inexorablement en une ville fantôme; le Pédagogue l'a déjà traitée de «maudite bourgade», Jupiter exagère à peine en la considérant comme

> «une ville à demi morte, une charogne de ville tourmentée par les mouches».[3]

D'ailleurs, tout semble avoir été mis en oeuvre pour en faire un lieu invivable, une sorte d'enfer sur terre. Le constat d'Oreste est des plus accablants:

---

2 *Les Mouches,* I, 1, p. 109.
3 *Op. cit., ibidem,* p. 116.

> «Des murs barbouillés de sang, des millions de mouches, une odeur de boucherie, une chaleur de cloporte, des rues désertes, un Dieu à face d'assassiné, des larves terrorisées qui se frappent la poitrine au fond de leurs maisons»[4]

Voilà comment se présente ce lieu quinze ans après la mort de son vrai roi. En fait, tout le règne d'Egisthe n'a été qu'une entreprise de mystification et d'aliénation comme il le reconnaît lui-même dans un entretien avec son protecteur:

> «Depuis que je règne, tous mes actes et toutes mes paroles visent à composer mon image; je veux que chacun de mes sujets la porte en lui et qu'il sente, jusque dans la solitude, mon regard sévère peser sur ses pensées les plus secrètes.»[5]

Cette longue séance d'hypnose a si bien réifié les Argiens qu'ils n'ont plus d'humain que la forme : ce sont des morts-vivants, des fantômes qui ne sont là que pour expier le crime de leur monarque. «Toute une ville se repent pour lui», affirme Jupiter. La vie de ces malheureux se réduit donc à une pénitence forcée, rythmée annuellement par la fête des morts.

Ensuite la cérémonie proprement dite : rien de commun avec ce qui se passe ailleurs; aucun rapport avec les rites traditionnels des «Fastes» ou des «Funérailles» romaines, rien non plus avec les funérailles des autres civilisations, la civilisation africaine par exemple. Son déroulement obéit à quelques temps forts : l'attente de la résurrection des morts et un moment d'angoisse généralisée qu'affectionne Egisthe qui fait durer son plaisir malsain pour bien mesurer l'emprise de sa puissance sur ses sujets. Aussi est-il furieux contre Electre qui s'est dérobée à ce moment capital. Puis c'est l'invocation des morts; les paroles du Grand Prêtre plongent le spectateur en plein culte satanique :

> «Vous les morts, debout, c'est votre fête. (...) Debout, vampires, larves, spectres, harpies, terreurs de nos nuits. (...) Voyez, les vivants sont là, les grasses proies vivantes ! Debout, fondez sur eux en tourbillon et rongez-les jusqu'aux os».[6]

Le roi prend la relève et officie en grand maître pendant que la foule clame son horreur et implore un pardon qui tarde à venir. Alors que ce chef-d'oeuvre de la torture approche de son apothéose, Oreste joue les trouble-fête. Electre en profite pour sortir ses concitoyens de la torpeur. Elle essaye en vain de les pousser à prendre conscience de ce qu'il y a de faux dans cette cérémonie ainsi que de la distance qui sépare leur Etat du reste de la Grèce :

---

4 *Idem*, p. 114.
5 *Idem*, II, II, 5, p. 199.
6 *Idem*, II, I, 2, pp. 154-155.

> «Il y a en Grèce des villes heureuses. (...) A cette heure même, sous ce même ciel, il y a des enfants qui jouent sur les places de Corinthe.»[7]

Faire prendre conscience à des gens qui ont perdu toute notion de dignité et se considèrent comme des charognes, des fosses d'aisance ou des égouts ? Quelle illusion éphémère! Aux injonctions de la foule qui somme Egisthe d'expliquer pourquoi les morts épargnent Electre, répondent les menaces de ce dernier et l'intervention salutaire de Jupiter raffermit son autorité. La sédition a été évitée de justesse et en toute quiétude il peut condamner son instigatrice au bannissement ou à une mort violente si elle ne s'exécute pas. Ceci démontre que l'ordre qui règne à Argos est basé non sur une adhésion volontaire, mais sur l'intimidation et la répression. Oreste qui a assisté horrifié à cette scène peut-il s'intégrer à une telle société sans chercher à y apporter des changements ? Son action de trouble-fête augure de l'état d'esprit avec lequel il entrevoit sa réinsertion.

En second lieu, cette déception est familiale : autant les autres lui ont réservé un accueil froid et inhospitalier, autant Oreste aura du mal à se faire admettre par les membres de sa propre famille. Dès la première rencontre avec sa soeur, il prend conscience de l'ampleur des problèmes qui minent cette famille : il savait déjà que sa mère est la complice de l'assassin de son père; maintenant il apprend que sa soeur, princesse par sa naissance, est transformée en esclave au palais depuis la mort du roi. Cette mère s'accommode parfaitement de cette situation alors que son enfant rumine sa colère et étouffe sa révolte en rêvant de vengeance. Son frère serait-il assez lâche pour laisser tous ces affronts impunis ? L'unique entretien entre les trois parents confirme que les rapports entre la reine et sa fille se sont tellement dégradés qu'elles ne se regardent plus qu'en chiens de faïence. Sans se soucier de savoir qui est Oreste et ce qu'il vient faire à Argos, sa mère conclut *a priori* que sa «présence est néfaste» et le prie instamment de quitter la ville :

> «Va-t'en. Je suis sûre que tu vas nous porter malheur. (...) Va-t'en. Je t'en supplie par ta mère, va-t'en.»[8]

Cause probable d'une «terrible catastrophe» pour Jupiter, porte-malheur pour sa mère, Oreste risque de demeurer Philèbe, l'enfant choyé des bourgeois de Corinthe ou d'Athènes pour sa soeur. Physiquement d'ailleurs, il n'a aucun trait de ses ascendants, ce qui ne favorise pas cette reconnaissance espérée : Electre attendait depuis des lustres un «reître irrité», semblable à son père, mais elle reçoit plutôt un freluquet ayant un «doux visage de fille» qui se proclame son frère. Ensuite, les conditions matérielles et affectives dans lesquelles il a été élevé font de lui un étranger à la famille. Finalement, la fraternité tant désirée ne naîtra que de sa capacité à rétablir l'honneur bafoué de cette illustre famille.

Le dernier aspect de cette déception, le moins évident de tous, est individuel. Oreste est un jeune homme qui a un vieux contentieux à régler avec lui-même: malgré les leçons de son précepteur qui s'est efforcé de lui inculquer "l'ironie sceptique" pour faire de lui "un homme supérieur", il sait depuis l'âge de sept ans qu'il est un exilé, un homme détaché de tout, flottant au-dessus des réalités, rien ne lui appartenant en propre. Contrairement aux

---

7 *Idem*, *ibidem*, p. 161.
8 *Idem*, I, 5, p. 142.

autres hommes, il vit un drame singulier: son âme est une "superbe absence". Son arrivée à Argos a une motivation secrète, prendre contact avec les réalités sociales qui auraient dû être les siennes et, si possible, mettre un terme à la vacuité qui lui ronge le coeurs :

> «Ah! s'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon coeur, dussé-je tuer ma propre mère...»[9]

La rencontre d'Electre qui lui demande de quitter la Cité ne fait que renforcer la nausée existentielle qui le tourmente:

> «J'existe à peine: de tous les fantômes qui rôdent aujourd'hui par la ville, aucun n'est plus fantôme que moi.(...) Je vais de ville en ville, étranger aux autres et à moi-même, et les villes se referment derrière moi comme une eau tranquille.»[10]

L'action conjuguée d'Electre et de Jupiter, qui lui conseille de s'en aller, intensifie son désarroi: pourquoi ne pas l'éprouver et décider de son sort à partir de ses actes? Il a beau parler de toute sa disponibilité à rendre service pour mériter la considération qu'on lui refuse, rien n'y fait. Sa réinsertion sociale semble à jamais compromise par la volonté générale qui se ligue contre lui. C'est encore sa soeur qui résume le mieux sa situation:

> «Pourquoi t'entêtes-tu? Personne ici ne veut de toi. (...) Demeurerais-tu cent ans parmi nous, tu ne seras jamais qu'un étranger, plus seul que sur une grande route.»[11]

Pourtant, il tient à donner à sa vie un sens différent de celui que les autres veulent lui imposer et il ne peut se résoudre à un nouvel exil. Aussi décide-t-il de rester pour tenter de faire valoir ses droits par la force, ultime recours d'un homme à qui tout semble échapper.

II - L'INTEGRATION POLITIQUE

La première phase d'intégration devait faire d'Oreste «un homme de quelque part, un homme parmi les hommes.» S'il n'y est pas parvenu, c'est à cause de ce que Jupiter considère comme une tare insurmontable:

> «Vous n'avez pas eu de part à leur crime, et votre impertinente innocence vous sépare d'eux, comme un fossé profond.»[12]

---

9 *Idem*, I, 2, pp. 123-124.
10 *Idem*, II, I, 4, p. 174.
11 *Ibidem*, p. 116.
12 *Op. cit.*, I, 1, p. 116.

«Impertinente innocence»! Electre utilisera une expression identique plus tard: l' «innocence» et la «pureté importune» dont elle accuse son frère le métamorphosent en «juge intimidant et muet de (leurs) actes». Or Oreste sait que ces gens sont innocents comme lui car ils n'ont commis aucun crime; le seul vrai criminel c'est Egisthe qui use d'artifices pour se maintenir au pouvoir. Aussi veut-il mériter le nom de «voleur de remords» en mettant fin à cette imposture. A ce niveau, sa préoccupation sociale rejoint son ambition politique. En effet, avant d'être un exilé, le fils d'Agamemnon est un prince; «l'ironie sceptique» de son précepteur et quinze années d'absence forcée n'ont pas suffi pour lui faire perdre la mémoire. L'autre raison de son retour à Argos est la reconquête du trône de son père. Oreste veut reprendre ce trône pour réinstaurer le règne légitime des Atrides interrompu par Egisthe. Il pense au début qu'il n'est plus temps de passer à l'action parce qu'il ne voit rien de commun entre les Argiens et lui :

> «Un roi doit avoir les mêmes souvenirs que ses sujets.»[13]

Par un concours de circonstances, l'occasion lui est offerte de créer cette communauté de destin. Tuer Egisthe devient un impératif. Qu'en sera-t-il de ses conséquences ? Cet assassinat répondant à une triple exigence n'aura que des conséquences négatives.

Une exigence individuelle veut qu'Oreste fournisse une justification à son existence, qu'il se trouve une raison de vivre. Son précepteur l'a malencontreusement présenté tel qu'il n'aimerait plus jamais paraître, c'est-à-dire

> «jeune, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier.»[14]

Tous ceux qui le rencontrent ont sans doute retenu la leçon et le traitent d'indésirable : Jupiter «souhaite qu'il soit mort»; en violation des «lois de la Cité» qui font un devoir aux citoyens d'offrir l'hospitalité aux étrangers, sa mère lui demande de s'en aller, Electre voit en lui une «belle âme» indigne d'être son «complice». Sa jeunesse, à laquelle les protagonistes font souvent allusion, n'arrange pas les choses : il ressent cruellement son inconsistance, son insignifiance, sa légèreté :

> «Pourquoi ne suis-je pas lourd, moi qui ai tant de pierres dans la tête ? (...) Je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air.»[15]

Seul argument du Pédagogue, l'exhorter à fuir sa ville natale. Mais il est trop tard : son objectif maintenant est de détruire cette image négative qui fait de lui le parangon du «bâtard» que l'auteur évoque ailleurs. Sa jeunesse, période de spoliations et d'inhibitions, équivaut à ce que Hugo appelle «maladie bourgeoise» dans *Les Mains sales*, d'où la nécessité de passer le cap :

---

13 *Idem*, I, 2, p. 123.
14 *Ibidem*, p. 120.
15 *Ibidem*.

«Laisse-moi dire adieu à cette légèreté sans tache qui fut la mienne. Laisse-moi dire adieu à ma jeunesse».[16]

La solution miracle ? S'illustrer de manière exemplaire afin que désormais nul n'ignore son existence et ne conteste sa présence :

«Je suis trop léger. Il faut que je me leste d'un forfait bien lourd qui me fasse couler à pic, jusqu'au fond d 'Argos».[17]

Argos lui apparaît subitement comme une ville «à prendre» (p. 179) et il est prêt pour l'assaut final. L'image de la «hache» et de la «cognée» atteste que c'est par effraction qu'il deviendra un citoyen (d'honneur?) de cette ville qui lui a tant résisté. Le *modus vivendi* est trouvé et plus rien ne le détournera du crime. La réaction de la foule lui montrera qu'il a fait un mauvais choix.

L'exigence d'ordre familial voulait que ce meurtre consacre les retrouvailles entre frère et soeur. Le rêve d 'Electre est devenu réalité et Oreste est bien à la hauteur du frère qu'elle attendait. L'affront sanglant subi par la famille a été lavé dans le sang. L'honneur est sauf mais le prix payé pour cela est trop élevé puisque la mère, membre à part entière de la famille, est passée à la trappe. La revanche a dépassé les bornes pour s'étendre à la famille qu'elle voulait venger. La mère morte, la fille se retourne contre le fils: au lieu d'être ce frère tant attendu, Oreste se transforme brusquement en «bourreau de (sa) propre mère» et en voleur de «pauvresse». Son reniement par sa soeur entre dans la logique implacable de cette famille d'assassins: Clytemnestre ne pardonne pas à son mari d'avoir sacrifié leur fille Iphigénie pour l'honneur de la famille; n'ayant pas la force pour l'éliminer, elle utilise Egisthe dans cette entreprise macabre. Electre ne pardonne pas à sa mère d'avoir tué son père et utilise son frère pour assouvir sa rancune, puis elle se dresse contre ce frère qui a tué sa mère. N'ayant ni la force ni certainement le courage de s'attaquer à lui, elle appelle Jupiter à son secours, pour la protéger et la défendre contre son frère. De rancoeur en rancoeur, on voit s'éteindre toute une famille. En agissant, Oreste croyait reconstituer l'unité de cette famille à partir de ses derniers membres qui ont survécu à des épreuves difficiles; son acte provoque plutôt sa désintégration définitive.

C'est du point de vue social que ce drame revêt tout son caractère politique: si Oreste est un prince, Egisthe est un roi et son assassinat ne saurait se réduire à une simple affaire de famille. Au début de l'oeuvre, Jupiter feint de croire qu'Oreste est mort parce qu'il sait qu'en attentant à la vie du monarque, son complice, il perturbera «l'ordre d'une cité et l'ordre des âmes». Or, cet ordre social ne le préoccupe pas encore, même si Egisthe lui apparaît de prime abord comme un «ruffian de sacristie». Il faut attendre la fin du premier tableau du second acte pour qu'il songe au crime dès lors qu'il a compris que l'ordre établi par le roi et la reine est un obstacle majeur à sa resocialisation :

«Les Dieux me sont témoins que je ne voulais pas verser leur sang»,[18]

16 *Op. cit.*, II, I, 4, p. 179.
17 *Ibidem.*
18 *Ibidem*, p. 101.

confie-t-il à sa soeur. En outre, depuis la mort d'Agamemnon, aucun jugement n'a été rendu et sa famille attend toujours la réparation du crime; mieux, son assassin jouit d'une impunité totale et connaît le bonheur en plus d'une décennie de règne. En conséquence, sa mise à mort sacrifie aussi à un besoin de justice et de désaliénation. La réponse du meurtrier à sa victime qui lui demande s'il n'aura pas de remords est fort éloquente :

> «Des remords ? Pourquoi ? Je fais ce qui est juste. (...) Il est juste de t'écraser, immonde coquin, et de ruiner ton empire sur les gens d'Argos, il est juste de leur rendre le sentiment de leur dignité.»[19]

Néanmoins, obnubilé par son désir de justice et de libération, Oreste s'est-il demandé ce que deviendra la Cité sans son roi ? Egisthe mort, le pouvoir est vacant à Argos et le trône libre; il faut bien combler ce vide pour assurer la continuité de l'Etat. Deux possibilités : l'assassin lui-même prend le pouvoir et ratifie un coup d'Etat : c'est la répétition de l'histoire qui fait de la vie un éternel recommencement. Craignant pour «l'ordre moral» qu'il commutait en ordre social sur la terre par l'entremise d'Egisthe, Jupiter est le premier à lui faire miroiter cette éventualité. Cette proposition alléchante ne séduit pas Oreste qui, prince magnifique, renonce à ses droits. Dédaigneux du trône, il ouvre la voie à l'autre possibilité, l'arrivée au trône d'un innocent qui n'a rien à voir avec les crimes antérieurs. La morale est sauve et la politique prend un visage plus humain. L'histoire qui s'est arrêtée un moment reprend son cours, mais dans une autre direction. Que réserve-t-elle à Oreste ? Il serait trop facile d'imaginer qu'il devienne un simple citoyen sans encourir des poursuites judiciaires. Un soulèvement populaire suit immédiatement le décès de la reine: la foule armée crie sa haine en cherchant le criminel pour le lyncher. La sagesse lui conseille de partir en catimini mais ce serait se renier, s'accepter comme un intrus indésirable, ce qu'il n'a point voulu tout au long de la pièce. En se présentant désarmé devant le peuple en colère, il se soumet à la vindicte publique. Attitude suicidaire peut-être, mais fuir discrètement ne constituait pas moins pour lui un suicide spirituel. Il décide de parler à ces gens qu'il nomme ses «sujets très fidèles» pour laisser éclater la vérité avant sa disparition probable. Dorénavant son peuple saura que le prince héritier légitime est venu venger son père pour mettre fin à une imposture. Seulement, il a oublié que la justice n'est pas la vengeance, ce que la réaction de la foule se charge de lui rappeler. En dépit de cette alliance nouvelle scellée par le sang, il ne sera pour eux ni un sauveur, ni un libérateur. Renié par sa soeur, en butte à l'hostilité de ses «sujets», il ne lui reste plus qu'à assumer les conséquences de son acte:

> " Je mérite d'être votre roi, leur dit-il.(...) Mais n'ayez crainte, gens d'Argos: je ne m'assiérai pas, tout sanglant, sur le trône de ma victime: un Dieu me l'a offert et j'ai dit non."[20]

En effet, s'il accepte de commencer son règne par un crime, il ne sera qu'un nouvel Egisthe, c'est-à-dire un suppôt de Jupiter, Dieu de la mort, du remords et des mouches, qui fait prévaloir sur la terre un ordre inique et cynique. Ce règne serait alors identique à celui de sa victime: une immense imposture, une vaste escroquerie car ils auraient conclu un marché de dupes sur le dos du peuple. Faute de mieux, il préfère quitter Argos en toute quiétude:

---

19 *Op. cit.*, II, II, 6, p. 203.
20 *Idem*, III, 6, p. 224.

> «Adieu, mes hommes, tentez de vivre: tout est neuf ici, tout est à commencer, pour moi aussi la vie commence. Une étrange vie.»[21]

Ce départ, signe évident d'une insatisfaction, a été diversement interprété[22]. Ajoutons simplement que le retrait de ce prince matérialise l'échec du processus de succession en cours depuis la mort d'Agamemnon: Egisthe le régicide s'improvise roi et tyrannise la Cité pendant quinze ans. Oreste, le nouveau régicide, se veut justicier et libérateur, non usurpateur : face à la révolte collective des Argiens qui veulent le lapider, il s'efface pour leur laisser les coudées franches dans le choix de leur nouveau souverain. Une aube nouvelle s'élève à Argos car nous assistons là à la fin d'un type de gouvernement. Malheureusement, la pièce ne nous donne pas l'opportunité d'assister à la mise en place d'un nouveau régime politique. Notre attention reste focalisée sur Oreste qui veut être «un roi sans terre et sans sujets». L'adage proclame que nul n'est prophète en son pays; probablement, Oreste est en avance sur son temps et ses compatriotes. A deux reprises dans l'oeuvre, le peuple manifeste son existence et demande que ses gouvernants lui rendent des comptes. Réaction timide et diffuse lors de la fête des morts, réaction menaçante et véhémente à la fin de la pièce. Bien que cette foule soit tétanisée et même fascinée par les paroles d'Oreste, sa double réaction est symptomatique des événements futurs et attestent que dans l'avenir, les choses ne seront plus comme dans le passé.

En dernière analyse, *Les Mouches* apparaît comme l'histoire d'une intégration manquée : Oreste, l'exilé, l'apatride, veut devenir un citoyen d'Argos par effraction. Après avoir essayé de s'imposer par la violence, il renonce volontiers à ses droits sous la menace d'une insurrection généralisée et prend solennellement congé de ses compatriotes sous leur regard médusé. Que leur laisse-t-il en héritage ? Rien, ou presque : «une étrange vie» dit-il; un avenir incertain, fait d'inquiétudes, d'angoisses, sans doute de désespoir. Jupiter parle de «leur existence obscène et fade, qui leur est donnée pour rien.» (III, 2, p. 236) alors qu'Oreste voulait leur «rendre le sentiment de leur dignité». Cette oeuvre est aussi le récit d'une succession ratée : au roi Agamemnon succède un usurpateur sans scrupule qui s'aliène le peuple pendant une décennie et demie et meurt sans regret. Devant le soulèvement du peuple, le fils du défunt roi, prince héritier légitime, refuse d'être l'*alter ego* de sa victime. Dernier descendant de la famille royale, il met ainsi un terme à la monarchie héréditaire de droit divin et inaugure l'ère de la démocratie dans cette cité. Pour ne pas occulter totalement le mythe, il est possible de conclure qu'Oreste rejoint Sisyphe dans la légende : du grand criminel, il a la trempe puisqu'il a tué un roi et une reine; il est simultanément le divulgateur du secret des Dieux car il a révélé aux habitants d'Argos qu'ils sont libres, libres surtout de se choisir des dirigeants qu'ils aiment et respectent. La tâche qu'il s'impose, libérer les hommes, est à la dimension de ce personnage mythique et ressemble au rocher que Sisyphe ne cesse de rouler.

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Supérieure Yaoundé (CAMEROUN)

21 *Ibidem.*

22 Voir à ce sujet les analyses de Gabriel Marcel, Lucien Goldmann puis Michel Contat et Michel Rybalka.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Dans l'immense bibliographie sartrienne, citons seulement quelques titres qui contiennent une étude sur *Les Mouches*. Les références citées dans les notes pour *Les Mouches* renvoient à l'ouvrage publié par Gallimard en 1977 dans la collection «Folio» n° 807 ; la pièce y est précédée par *Huis Clos*.

1- CONTAT (Michel) RYBALKA (Michel), *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1970.
2- GOLDMANN (Lucien), *Structures mentales et création artistique*, Anthropos, 1970
3- JEANSON (Francis), *Sartre par lui même*, Coll. «Ecrivains de toujours», n° 29, Le Seuil, 1969.
4- *Les chemins actuels de la critique*, ouvrage collectif, Union Générale d'Editions, Coll. 10/18, 1968.
5- *Littérature et critique*, ouvrage collectif, Payot, 1971.
6- MARCEL (Gabriel), *Chercher Dieux*, Editions du Cerf, 1943.
7- VERSTRAETEN (Pierre), *Violence et éthique, esquisse de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*, Gallimard, Coll. «Essais», CLXV, 1972.

FORMES DE L'ENGAGEMENT POLITIQUE DANS LE THEATRE BRITANNIQUE DES ANNEES 70.

Introduction

La levée de la Censure, en 1968, libéra le théâtre anglais des derniers avatars du rigorisme victorien. La vie publique, désormais critiquable "à souhait", devint le point de convergence d'un théâtre virulent, sceptique et agressif. L'engagement incendiaire des pièces balaie dans son souffle toutes les normes de l'Angleterre contemporaine, son histoire, sa politique, ses institutions, etc. Le but de ce travail, c'est de mettre en perspective certains aspects fondamentaux de la forme de ce théâtre à travers des pièces de David Hare, Howard Brenton et Trevor Griffiths. Ces auteurs emblématiques, très souvent signalés mais finalement fort peu étudiés, s'ingénièrent entre 1968 (abolition de la Censure) et 1980 (première année du règne de Mme Thatcher) à perpétuer le rêve de Joan Littlewood et celui du *Centre 42* de Wesker, à savoir, un théâtre socialiste et populaire. Leurs efforts conjugués, sur une décennie de théâtre politique, entre le *Fringe Theatre* (Théâtre Marginal) et les grandes scènes conventionnelles, furent une tentative exemplaire de porter le théâtre au centre des intérêts des défavorisés de l'Angleterre contemporaine.

1. Un projet esthétique et idéologique

La notion de forme au théâtre renvoie à un schéma hétéroclite, recouvrant non seulement ce qui est communément appelé genre (comédie, tragédie, parodie...), mais aussi des aspects de la représentation et de la structure dramatique (prologue, dialogue, mise en abyme, pièce-dans-la-pièce...). Protéiforme et tentaculaire, la forme au théâtre est de nos jours d'autant plus insaisissable qu'elle se déploie dans les multiples directions de l'épaisseur du texte. Comme pour défier l'orthodoxie d'une typologie statique, les auteurs contemporains, "faisant théâtre de tout", au-delà des genres, s'expriment librement dans les formes qui conviennent à leurs préoccupations dramatiques. Ainsi, les distorsions et les entorses faites aux genres établis cessent d'être considérées comme des déviations de la forme canonique du drame. Les nouvelles connaissances de l'homme, la réalité sociale en mutation et l'arrière-plan idéologique des thèmes pouvaient-ils s'insérer dans les formes classiques sans leur faire violence ? Les structures anciennes, envahies d'éléments critiques, épiques (brechtiens), sont investies de fonctions nouvelles. La réalité du monde contemporain, dans un foisonnement de thèmes nouveaux, a fait éclater la forme dramatique pendant que s'imposait l'emploi de procédés plus aptes à cerner la réalité sociale dans sa diversité complexe.

"Ce n'est pas la forme qui crée la pensée, mais la pensée, expression du contenu social commun d'une époque, qui crée la forme", dit P. Francastel dans la *Réalité Figurative*[1]. Ne pouvant créer à partir du néant malgré sa prodigieuse ingéniosité, le spectacle contemporain s'inspire des structures sociales existantes même s'il leur fait subir les plus "grands outrages". Le théâtre d'aujourd'hui puise volontiers dans les techniques cinématographiques (effets spéciaux, constructions épisodiques, etc.). Il arrive même que la maîtrise de l'aire de jeu soit sous contrôle d'ordinateurs. L'innovation de la forme n'est pas l'apanage exclusif de la seule sophistication technologique. La violence des métaphores, comme peinture de la violence du monde contemporain, devient d'autant plus justifiée qu'elle laisse de marbre un public habitué à consommer de la mort et de la violence à la télévision chaque soir.

La forme s'inscrit donc dans un projet, une intention artistique et idéologique. Il n'est pas rare cependant que la scène soit plutôt un vaste chantier d'expérimentations de formes souvent éphémères et ponctuelles, plus orientées vers la politique que vers l'esthétique.

Pour Howard Brenton et David Hare, un théâtre doit être dirigé vers l'extérieur, vers le grand public dont les problèmes sont constamment évoqués. Cette intention déclare caduques les vieilles habitudes des scènes de salon et la pratique fossilisée de la pièce bien-faite. La fable n'est plus un bloc monolithique, mais une cohérence discontinue et fragmentaire. L'homogénéité des structures spatio-temporelles, constamment remise en question, s'étend volontiers sur une vie humaine (dans *Plenty*[2]), sur une époque (l'après-guerre), sur un processus révolutionnaire (dans *Fanshen*[3]) sur plusieurs centaines d'années (de J. César à M. Thatcher dans *The Romans in Britain.*)[4]

Ravalé au rang de simple outil dramaturgique, le personnage se débarrasse des derniers oripeaux de la vraisemblance. Désormais irréductible à une simple manifestation psychologique ou à un ensemble défini de caractères, il devient "bicéphale" (Sam 1 et Sam 2 sont joués par un même acteur dans *Sam Sam*[5]), "neutre" (l'accoutrement "anonyme" et uniforme des paysans chinois dans *Fanshen*, "collectif" (le "Hans Regalia" qui passe d'un acteur à l'autre dans *Hitler Dances*[6]. Support du discours, de l'idéologie et des convulsions morales, dédoublé ou grossi dans une multiplicité de fonctions, le personnage, tel "cet oiseau fabuleux qui puise dans sa mort la source d'une vie nouvelle"[7], s'accommode des retouches successives à travers les siècles. On ne

---

1 P. Francastel, *La Réalité Figurative*, Paris, Gontier, 1965, pp. 237-238.

2 David Hare, *Plenty*, London, Faber and Faber, 1978; in *The History Plays*, London, Faber and Faber, (1984), 1989.

3 David Hare, *Fanshen*, *Plays and Players*, Sept. 1975; in *The Asian Plays*, London, Faber and Faber, (1986), 1989.

4 Howard Brenton, *The Romans in Britain*, London, Methuen, 1980; in *Plays : Two*, London, Methuen, 1989.

5 Trevor Griffiths, *Sam Sam*, in *Plays and Players*, April 1972.

6 Howard Brenton, *Hitler Dances*, London, Methuen, 1982.

7 Robert Abirached, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 439.

peut que constater à la suite de Pavis que "le personnage n'est pas mort; il est simplement devenu polymorphe et difficilement saisissable. C'était sa seule chance de survie".[8]

La révolte contre les normes ne va pas sans une remise en cause de la culture officielle, du concept de théâtre comme art pur. Evoquant le *Fringe Theatre* en 1973, Brenton confie à Jonathan Hammond pour *Gambit* :

> Playwrighting is a very dirty art. It is not pure. I distrust all purists in the Theatre because they are only talking about style.[9]

La conception figée de l'art noble démolie par pans entiers, la caricature et les techniques du "*cartoon*" s'imposèrent à l'élaboration minutieuse des détails psychologiques et au langage poli et raffiné des comédies de salon. Plusieurs personnages de Brenton sont inspirés de l'univers caricatural du dessin animé, non pas pour le besoin d'une juxtaposition simpliste du "bon" et du "méchant", mais pour rendre plus lisibles le grotesque et le redondant liés à certaines figures institutionnelles : les politiciens Babs et Alice dans *Magnificence*, les agents de police dans *Revenge*[10] et *Christie in Love*[11], etc.

2. Violence et esthétique théâtrale

Le théâtre anglais des années 70 offre une vision complexe qui peut avoir pour point d'ancrage la violence excessive du style. Comme dans un monde à l'envers, les normes de *l'Establishment* volent en éclats, tandis que le Bien et le Mal, réconciliés dans une fusion inquiétante, deviennent les sombres motifs de différents tableaux de l'Angleterre contemporaine. Dans le même registre, la lecture de Henry James, passe-temps favori de Patrick, le sinistre spéculateur boursier de *Knuckle*[12], ne pouvant dissimuler la décomposition de Guilford, contribue à mettre en relief l'extrême hypocrisie de l'Angleterre capitaliste dépeinte dans la pièce. Violence et rage, à travers le *rock* dans *Teeth'n'Smiles*[13] dégénèrent en une agressivité nihiliste.

Dans une succession imprévisible de séquences souvent invraisemblables, de collages artistiques du grave et du comique, les thèmes s'enchevêtrent dans un univers parfois onirique, dont les fragments, défiant la chronologie linéaire, chevauchent le temps et l'espace à grandes enjambées frénétiques. J. Frank, dans *Weapons of Happiness* de Brenton, pendu à Prague en 1952, renaît à Londres dans les années 70, pour replonger dans le cauchemar qui fut le sien.

---

8 Patrice Pavis, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor/Editions Sociales, 1987, p. 283.

9 H. Brenton "Messages First", *Gambit VI*, N° 23 (1973), pp. 25-26.

(Le travail du dramaturge puise très souvent dans l'impur. C'est loin d'être un art noble. Je me méfie de tous ces puristes au théâtre qui ne s'intéressent qu'au style.)

10 H. Brenton, *Revenge*, London, Methuen, 1970.

11 H. Brenton, *Christie in Love*, London, Methuen, 1970; in Plays : *One*, London, Methuen, 1986.

12 D. Hare, *Knuckle*, London, Faber and Faber, 1974; in *The History Plays*, op. cit.

13 D. Hare, *Teeth'n'Smiles*, London, Faber and Faber, 1976; in *The Early Plays*, London, Faber and Faber, 1992.

Rétrospectives de scènes de tortures, traumatisme violent et émerveillements fantastiques dans le Planétarium de Londres se succèdent à une cadence infernale.[14]

Le théâtre engagé des années 70 repose sur une certaine dextérité dans la manipulation du langage. Dépassant le carcan figé de la routine réaliste, ce langage oscille entre répliques brèves et longues tirades. Une première tendance, proche de Pinter, dépouille le langage de tout ornement artificiel. Il en résulte un langage cru, désarticulé et peu loquace, qui met en relief la profondeur d'un certain traumatisme. Tel est par exemple le langage de Frank : bref, entrecoupé et peu expansif. Une deuxième tendance redonne au verbe toute sa signification. La scène, envahie de mots, laisse peu de place à l'interprétation et au sous-entendu. Les personnages argumentent, démontrent, expliquent et tentent de convaincre. Cette propension, qui domine le théâtre de Griffiths, n'est pas symptomatique d'une verbosité gratuite. Les longs discours, dans une préoccupation politique, reflètent un souci d'analyse et surtout la satire de l'action figée dans le verbe.

Le langage, comme support de l'engagement, véhicule une certaine réalité sociologique. Par sa violence et son "impureté" délibérée, il conjugue avec élégance dextérités linguistiques et énormités choquantes comme dans les jeux de mots de la scène d'ouverture de *Teeth'n'Smiles* et la fameuse scène de viol homosexuel dans *The Romans in Britain.*

Verbal ou visuel, imagé ou dévoilé, le langage de ce théâtre nous amène à poser le problème des limites de la violence comme esthétique de théâtre. Jusqu'à quel point un auditoire est-il "sensibilisé" ou incité à la réflexion par la violence ? L'"esthétique de l'impureté" peut-elle avoir des bornes ? Les gros mots (à quatre lettres), énormités intolérables dans le théâtre d'un Joe Orton, sont tombés dans une banalité totale. Des néologismes inattendus comme "*shitbag*", "*shitcake*" ou "*public shithouse*", euphémismes noirs dans l'Angleterre décomposée de *Revenge*, le florilège de grossièretés qui meublent la scène du viol indiquée plus haut, font partie du langage normal de ce théâtre. On sait depuis longtemps que la nudité peut être costume au théâtre, de même que l'absence de mouvement est action. Mais dans le théâtre anglais des années 70, l'absence de costume, la masturbation, les mises en scènes d'actes homosexuels, sont devenues de simples procédés dramatiques, qui allient l'art de l'agressivité, à celui du "Tabou comme Métaphore".[15]

La violence du style n'est pas le reflet d'un sensationnalisme gratuit ou une indigence de l'esprit créatif. Elle illustre au contraire une préoccupation dramatique, qui fait de la violence théâtrale et son arsenal d'"effets aggro"[16], une métaphore de la violence du monde d'aujourd'hui.

L'agitation-propagande mythifiée dans le théâtre souterrain des années 68 s'étant révélée aussi illusoire que le rêve d'une société parallèle, il devint urgent de développer d'autres formes de théâtre, plus portées sur la sensibilisation, sur l'ouverture d'horizons critiques. Ce débat sur l'élaboration d'un style nouveau ne s'est pas articulé autour de l'intensification d'une violence devenue inoffensive, mais sur la recherche d'une dramaturgie plus souple, et plus articulée entre

---

14 H. Brenton, *Weapons of Happiness*, London, Methuen, 1976; in *Plays : One*, op. cit.

15 "Taboo as a Metaphor" est le titre d'un article de Micheline Wandor, dans *Look Back in Gender*, London and New York, Methuen, 1987, pp. 116-118.

16 Terme utilisé par Brenton pour désigner le choc et l'agressivité du *Fringe Theatre*.

art et politique. La violence, physique ou verbale, héritée de la tradition marginale, n'a pas pourtant déserté la scène, d'autant plus que la colère qui l'a vue naître en 1968 était loin de décroître dans les années 80. Si le public était moins bousculé dans sa torpeur résignée, l'élaboration dramatique déclarait la guerre à l'interprétation facile.

Pour Hare, il s'agissait avant tout de brouiller les pistes d'interprétation, de multiplier les perspectives d'un processus de critique. Des personnages comme Susan ou Maggie, déchirés entre névrose et malaise réel de l'après-guerre, montrent du doigt une Angleterre qui chavire. Ainsi, l'arrière-plan historique de l'action dans *Plenty* et *Teeth'n'Smiles*, ponctué de dates et d'événements précis, permet d'établir le parallèle frappant entre désarroi individuel et désespoir national.

L'action chez Griffiths repose essentiellement sur une dialectique marxiste. On ne saurait appliquer à ses pièces l'épithète de théâtre épique (ou brechtien). Elles mettent en scène des débats qui, en plus de la critique politique, soulignent de façon remarquable les contradictions, les peurs et les doutes, inhérents à toute psychologie humaine.

Ce problème fondamental d'un certain équilibre artistique entre art et politique semble préoccuper Brenton. Quelque peu dépouillées de la haine agressive du *Fringe Theatre*, ses pièces dans les année 70 et 80, encore déchirées entre rage politique et nécessités esthétiques, aboutissent à des compromis inattendus, souvent à la limite de l'acceptable. On ne peut tolérer la mort de Jed dans *Magnificence*[17], ni le rire diabolique de Staline sur la mort de Frank à la fin de *Weapons of Happiness*. L'épilogue de l'évasion avortée des prisonniers du Camp Churchill, dans *The Churchill Play*[18], n'est pas plus heureux : les détenus se retrouvent au point de départ. L'espoir décapité d'un monde nouveau, dans les vagues d'une violence futile, laisse le public dans une perplexité béate qui n'incite pas forcément à la réflexion politique.

Le langage de ce théâtre politique semble souffrir d'une insuffisance manifeste. Non pas que les jeunes auteurs, (diplômés pour la plupart de Cambridge ou d'Oxford, et très habitués à la pratique du théâtre), soient réfractaires aux secrets de la rhétorique. Le problème majeur réside dans l'élaboration d'un style qui saurait rendre l'ampleur et la complexité du thème. Pendant que certains dramaturges comme Hare ou Griffiths, dans un enchaînement de styles variés et flexibles, maîtrisent généralement l'équilibre artistique qui donne au théâtre toute sa force, d'autres, en revanche, malgré une créativité prodigieuse, ne trouvent pas toujours l'expression adéquate des thèmes qui leur tiennent à coeur. R. A. Cave, dans *New British Drama in Performance on The London Stage : 1970 to 1985*, a su mettre en lumière, un décalage qu'il convient de rappeler :

> Language and situation seem to develop a life of their own that is generally governed by a pattern of associations and a demand of

17 H. Brenton, *Magnificence*, London, Methuen, 1973; in *Plays : One*, op. cit.

18 H. Brenton, *The Churchill Play*, London, Eyre Methuen, 1974; in *Plays : One*, op. cit.

theatrical spectacle as much as by intellectual design; characterization as a consequence is fitful and arbitrary.[19]

La conception de la forme du théâtre de Brenton reste dominée par une surenchère d'images violentes, visuelles ou auditives. Résurrections choquantes et incursions brutales dans la mémoire sont chez lui des procédés mus par une volonté de faire réfléchir, de faire prendre conscience. Christie[20], et Hans[21], surgis de l'horreur, les violentes rétrospectives du passé communiste meurtri de Josef Frank, la remise en cause des grands symboles de l'histoire comme Churchill, l'héroïsme tragique et futile de "personnages extraordinaires" comme Scott[22] ou Wesley[23], évoquent à la fois fascination, hantise, cruauté, exorcisme, vengeance et initiation, dans une disproportion déroutante.

L'image forte chez Griffiths ne repose pas toujours sur une brutalité de l'expression visuelle et auditive. Si certaines métaphores sont destinées à choquer, leur intégration dans la forme témoigne d'une maîtrise technique frappante. On pense notamment à la symbolique d'une gauche inefficace, à travers la mise en scène de l'impuissance sexuelle de Joe Shawcross, dans le prologue de *The Party*. [24]

Si le choc chez Hare peut être moins brutal, les images n'en sont pas moins chargées d'intensité. L'usage du son et de la lumière, ponctuation dramatique de la décomposition progressive de Susan dans *Plenty*, devient à la fin de *Fanshen*, le support d'un message politique dont l'art sait se montrer rebelle au slogan gratuit. La clarté de la connotation idéologique des banderoles rouges qui envahissent la dernière scène devient le seul emblème recevable au terme d'une narration épique pleine d'espoir et peu prosélyte.

On ne saurait en dire autant de la conclusion des pièces de Brenton. Un pessimisme manifeste fait déferler sur la scène des thèmes qui poussent le désespoir jusqu'à l'exhumation des "vieux démons" enfouis dans l'histoire récente. Hitler, Staline et Churchill, surgissent comme un geyser dans un présent décomposé. Cette "emprise maléfique" de l'après-guerre sur le monde contemporain permet à Brenton de placer ses intrigues dans des perspectives critiques. Le contenu des pièces ne privilégie pas, comme chez Griffiths, le dialogue et la discussion. Leurs significations profondes, imbriquées dans la structure, tentent de planter le cadre d'une approche

---

19 R. A. Cave, *New British Drama in Performance on the London Stage : 1970 to 1985*, New York, St. Martin Press, 1988, p. 177.

(Il semble que le langage et la situation [dramatiques] aient développé une vie à part, le plus souvent gouvernée autant par un modèle de combinaisons face aux exigences de la représentation théâtrale, que par un projet intellectuel. Par conséquent, les contours du personnage deviennent arbitraires et imprécis.)

20 Voir Brenton, *Christie in Love*, op. cit.

21 Voir Brenton, *Hitler Dances*, op. cit.

22 Voir Brenton, *Scott of The Antarctic or What God Did Not See, Plays For The Public Places*, London, Methuen, 1972.

23 Voir Brenton, *Wesley*, in *Plays For The Public Places*, op. cit.

24 T. Griffiths, *The Party*, London, Faber and Faber, 1974.

critique, afin de débusquer l'effroyable réalité tapie derrière certains mythes. Une incitation au débat émerge toujours même s'il n'est pas évident que le spectateur, même socialiste, partage le postulat iconoclaste d'un Churchill en putréfaction comme symbole de la décomposition de la nation anglaise. Pendant que s'entrechoquent sentiments personnels et réflexions politiques de l'auteur, "satire noire" et prémonition apocalyptique servent à engager un autre processus d'analyse plurielle : celle que le cadre et la structure de la pièce imposent à l'intelligence des spectateurs.

La décomposition psychique de J. Frank s'intègre aisément dans la structure fragmentaire de *Weapons of Happiness*, un véritable enchaînement de pièces-dans-la-pièce, comme pour lutter contre toute identification. L'histoire, éclatée dans ses multiples directions, traduit ainsi la complexité du sujet traité. Un certain recul nécessaire à l'analyse lucide s'impose, pendant qu'émerge un ardent désir de faire prendre conscience. Toutefois, l'image-fantôme de J. Frank, rongée par le cauchemar, trahit un sentiment d'impuissance et de futilité. Les jeunes ouvriers en grève, au terme d'un voyage d'initiation, restent désemparés devant une expérience politique complexe, dont l'ambiguïté n'a de sens que dans le refus du message clair qui caractérise le "théâtre épique anglais" de Brenton. Le problème du dénouement et de la conclusion n'est pas pour autant résolu. Le contenu des pièces, pris au piège de sa propre bipolarisation entre art et politique, ne s'adapte pas toujours à la structure.

Malgré le danger inhérent à cette dichotomie de l'engagement politique, la peinture de la société reste celle d'un théâtre qui se veut, avant tout, réaliste.

3. Réalisme et engagement politique

Le réalisme du théâtre anglais contemporain commence par une intention critique dont la totalité diverse reste gouvernée par la vision politique et idéologique. Les différents éléments de la représentation, décors, personnages, langages, etc. servent à exprimer, à "signifier". Ainsi les pièces se détachent de la tendance naturaliste de la reproduction fidèle de la réalité, même s'il arrive que certaines oeuvres la peignent avec un "vérisme" quasi-archéologique : les décors de *The Party* ou *Comedians*[25] de Griffiths.

Image équivoque, oscillant entre extrêmes souvent inconciliables, la notion de réalisme au théâtre peut s'appliquer à des pièces aussi différentes que celles d'un Brecht, d'un Tchékov ou d'un Ibsen. Si l'objet décalqué ou simplement imité reste toujours identifiable dans l'univers représenté, le théâtre réaliste ne s'appuie pas nécessairement sur ses propriétés sensibles. Ainsi, la "machine théâtrale", décor artificiel à la fois fonctionnel et métaphorique de *Christie in Love*, joue-t-elle la même fonction que le salon meublé de Joe Shawcross dans *The Party*. C'est à dire situer le cadre d'une critique réaliste de l'Angleterre contemporaine. Dans tous les cas de figure, distorsions et ambiguïtés constituent l'essence même du "réel".

Etre réaliste, "signifier" la réalité dans un théâtre rebelle, être réaliste dans l'engagement politique, ne va pas sans poser de nombreux problèmes, d'autant plus qu'il n'existe pas d'étalon pour mesurer le degré de réalisme qui entre dans la composition d'une pièce. Et si l'on peut dire que celle-ci vit de sa propre réalité, comment la reconnaît-on et comment peut-elle être définie ?

---

25 T. Griffiths, *Comedians*, London, Faber and Faber, 1976

Par ailleurs, si la seule objectivité suffisait, le débat séculaire sur le réalisme aurait depuis longtemps cessé d'alimenter les recherches théoriques.

Plusieurs tentatives de renouvellement du réalisme dans le théâtre anglais contemporain oscillent entre une stylisation poétique ou symbolique, que l'on retrouve chez Pinter ou Arden, et un naturalisme rebelle à toute idéalisation du réel. Cette deuxième tendance amplifie l'impuissance de l'homme devant les déterminismes naturels et sociaux. L'un de ses plus grands apôtres fut sans doute Wesker. Son théâtre, dans les années 50 et 60, célébra l'éclosion d'un réalisme dont le ton nouveau s'élevait contre certains avatars d'un naturalisme décadent.

Ce réalisme "d'évier de cuisine" mit à jour le caractère nouveau d'une dramaturgie engagée. L'apparente tranquillité des pièces rassurantes fut bousculée par un théâtre dont la langue crue et choquante narguait les bienséances. A la sophistication littéraire, s'imposa l'âpreté d'une réalité sociale, à la fois stridente et désagréable comme l'écho de la trompette de Jimmy Porter. Ce réalisme de la colère fut avant tout un instrument de contestations sociales, qui sema les graines d'une véritable révolution théâtrale. Cependant, les profondes crises de la fin des années 60 devaient dévoiler ses limites évidentes. Désamorcées par une sorte d'accoutumance avec le théâtre subventionné, les innovations stylistiques naturalisées dans les temples de la convention (*Royal Court, National Theatre*), défilaient sur les planches comme des métaphores cyniques de leur propre impuissance. Dès lors, on comprend aisément que le théâtre engagé post-68, avec des auteurs comme Brenton et Hare, jaillît plutôt dans des structures marginales, parallèles et plus indépendantes, pour tenter de créer un théâtre populaire et militant, ancré dans la réalité, et constamment mû par le rythme impétueux de ses convulsions.

Contrairement donc au naturalisme conventionnel qui s'ingénie à offrir des répliques du comportement humain, souvent plus vraies que nature, le réalisme né dans le théâtre post-68 tend à saisir la réalité dans son contexte socio-politique. Les comportements restent conditionnés par la vie, la classe, l'environnement social. Cette approche de la réalité est bien indiquée dans *Art and Revolution* de John Berger :

> Realism does not show people's individual behaviour as being somehow independent of the society in which they live; it relates people's recognisable activities to the history that is going on around them. [26]

Les dramaturges socialistes de l'Angleterre des années 70, plus extrémistes dans leur opposition, récusèrent le réalisme social défendu par Wesker. A leurs yeux, cette approche était d'autant plus inadéquate que des médias comme la télévision contribuaient plutôt à désamorcer l'impact de l'approche réaliste. Car pour Brenton, Hare ou David Edgar, le théâtre télévisuel n'est

---

26 John Berger, *Art and Revolution : Ernst Neizvestny and The Role of The Artist in The U.S.S.R.*, London, Penguin, 1969, p. 50.

(Le réalisme, en aucune façon, ne présente le comportement individuel des hommes comme étant indépendant de la société dans laquelle ils vivent. Les activités spécifiques des individus sont liées aux conditions historiques de leur époque.)

pas seulement la dernière arme de mobilisation. Il peut aussi être un épouvantail naturaliste qui privilégie une réalité de surface au détriment du contexte socio-politique sous-jacent. La "signification" du réel par conséquent, minée par une surenchère d'images factices, conduit à l'impasse d'une accumulation de vraisemblances artificielles.

Toutefois, le désespoir réel d'une génération que ce théâtre cherche à restituer, passe par une superposition d'images souvent invraisemblables et fort peu réalistes. La scène d'ouverture de *Revenge*, au terme d'un dialogue entre ancien détenu et maison d'arrêt, devient plus inquiétante lorsque Brixton Goal s'exclame, désemparé : "Oh, England, what will become of you if you turn out foul old men like this. (Pauvre Angleterre, que de risques tu prends en laissant courir des vieillards aussi sinistres!"[27]). Skinny Spew, dans *The Education of Skinny Spew*[28], s'exprimant du ventre de sa mère, l'interversion des têtes dans *Heads*[29], ne sont réalistes que par leur intégration métaphorique dans un système de critiques socio-politiques.

Souvent dépouillée de toute vraisemblance, la scène peut se réduire à son caractère utilitaire fonctionnel. Et si ce théâtre clame son allégeance à la peinture d'une réalité sociale de l'Angleterre contemporaine, le réalisme de ses techniques n'a de sens qu'au théâtre. La scène parfois ne se contente pas de "signifier", même avec des procédés non réalistes. Elle fonctionne aussi comme un piège, un tableau fascinant, hypnotique. Le décor artificiel de *Christie in Love* est un bon exemple de cette utilisation spécifique du lieu scénique :

> I had that idea of the policemen in *Christie in Love* be like a Kodak camera girl outside a chemist's shop, who is flat, a flat photograph, not a living thing. A caricature. And if you can imagine walking by that and brushing against it and suddenly you realize that the hand is real and it grabs you.[30]

On pense à Maupassant qui disait qu'un réaliste de talent est d'abord un bon illusionniste. Ici l'illusion sert le propos d'un engagement politique qui tente de baliser l'univers dramatique de traquenards artistiques. La réalité, à travers le prisme d'une analyse socio-politique complexe, devint surtout la matrice de plusieurs expérimentations de la forme. Les pièces, souvent "taillées sur mesure" pour des objectifs politiques précis, s'inspiraient de procédés dramatiques où

---

27 H. Brenton, *Revenge*, op. cit., p. 8.

28 H. Brenton, *The Education of Skinny Spew*, in *Plays For The Poor Theatre*, London, Methuen, 1980.

29 H. Brenton, *Heads*, in *Plays For The Poor Theatre*, op. cit.

30 H. Brenton, "Petrol Bombs Through the Proscenium Arch", in Simon Trussler, ed., *New Theatre Voices of the Seventies*, London and New York, Methuen, 1981, p. 90.

(L'idée du policier dans *Christie in Love*, m'est venue comme un poster de Kodak représentant une fille, à l'entrée d'une pharmacie, une fille plate sur une photo plate, une chose sans vie. Une caricature. Et si vous pouvez vous imaginer marchant à côté d'elle au point de l'effleurer, et que soudain vous vous rendez compte que le bras qui vous saisit est bien réel, pendant que la fille vous dit "Vous m'avez touchée !" Alors vous comprendrez le genre de mise en oeuvre que je voulais chez Christie.)

confluaient simplifications étonnantes et goût audacieux pour la représentation complexe. Plongeant parfois dans la culture populaire comme le music-hall, ce réalisme n'est pas moins le règne du choc, du suspense et de l'imprévisible. Toutefois, ce divorce fondamental d'avec la tradition brechtienne ne saurait contrebalancer l'immense influence de Brecht sur le théâtre britannique contemporain.

4. Brecht et le théâtre britannique contemporain

Bien que mal connu, mal compris et déformé dans des interprétations souvent partielles, le "brechtisme", dans les années 50, constitua pour bon nombre d'écrivains de gauche la forme convenable d'une esthétique engagée de l'art, en réaction contre les survivances d'un certain réalisme socialiste sanctifié dans la propagande communiste. Aux yeux de ces artistes, le "brechtisme" semblait proposer le moyen de réconcilier les exigences d'un art politique et raffiné avec l'exercice d'une critique de la production artistique et la lutte pour le socialisme. Mais de telles certitudes n'ont pu résister à l'épreuve du temps. Les crises du monde socialiste et les nombreuses remises en cause du marxisme n'ont pas manqué d'affecter la manière d'appréhender Brecht. Pour autant, Brecht n'est pas tombé en désuétude, malgré les successions de contradictions qui ont émaillé sa vie et son oeuvre. Sensible aux antagonismes du monde, à leurs prises majeures sur toute représentation artistique qui se veut révolutionnaire, le théâtre de Brecht préfère une transformation radicale de la société à sa simple imitation sur scène.

Cette découverte subite de Brecht et l'engouement général pour les nouveaux procédés dramatiques coïncidèrent avec un moment où de jeunes auteurs tentaient de renouveler un théâtre anglais encore figé dans des lourdeurs conventionnelles. Ce renouveau n'est pas assimilable à la visite du *Berliner Ensemble* en 1956 à Londres. Il n'empêche que rien ne saurait occulter le souffle brechtien sur le théâtre renaissant dans l'Angleterre de la fin des années 50. Ann Jellicoe, à propos de *The Sport of My Mad Mother*, témoigne en 1958, dans *Encore* :

> Whatever Brecht's theory may say, it is still true that his theatre is more theatrically moving than anything my generation has yet seen. His device of constantly breaking the illusion merely serves to stimulate the audience to participate in the action.[31]

Le caractère brechtien des pièces d'Osborne comme *The Entertainer* (actes divisés en plusieurs scènes épisodiques), *Luther* (scènes annoncées par bannières), la structure spatio-temporelle morcelée et fragmentaire de *A Man for All Seasons* de Robert Bolt, sont, à n'en point douter, tributaires de la dramaturgie brechtienne. D'autres similitudes encore plus frappantes sont visibles chez Arden et Bond, mus, comme Brecht, par une certaine veine poétique qui s'intéresse moins à l'individu qu'au groupe, et qui, de surcroît, préfère la dimension

---

31 Ann Jellicoe, "Something of Sport", *Encore 5*, N° 1(1958), p. 26.

(Quoiqu'on puisse lire dans les théories de Brecht, il est indéniable que son théâtre reste beaucoup plus émouvant que tout ce que ma génération a jusqu'à présent connu. Sa technique, briser constamment l'illusion, sert simplement à inciter le public à prendre part à l'action.)

historique des événements, naturellement fertile, à la perspective épique. L'utilisation spécifique des chansons dans *Live Like Pigs* ou *Sergent Musgrave's Dance*, l'enchaînement épisodique des scènes de *Lear*, renforcent l'évidence des affinités.

S'il est manifeste que tous ces dramaturges, d'une façon plus ou moins ouverte, restent tributaires du théâtre brechtien, leurs dramaturgies n'ont pas toujours la connotation politique que l'on retrouve chez Brecht. Toutefois au milieu des années 60, l'intégration de techniques brechtiennes était devenue, plus une mode, une vogue, que le reflet d'un théâtre véritablement politique. Les pièces avaient certes un ton nouveau, mais leur enracinement dans des procédés essentiellement naturalistes réduisait l'analyse critique à de simples expositions de situations. Par conséquent, les pièces, enfermées dans un univers purement descriptif, n'arrivaient pas toujours à situer le personnage dans la perspective socio-politique des contradictions qui le caractérisent.

Le décalage entre le théâtre de Brecht et celui de la génération d'Osborne ou Bond devient manifeste pour peu qu'on se souvienne que l'Allemagne d'avant-guerre n'est pas l'Angleterre des années 60. Car chez Brecht, l'effet de distanciation était en soi un acte politique, dans sa guerre contre le théâtre bourgeois allemand, mélodramatique et "culinaire". Ce souci constant gouverne le théâtre de Brecht : gommer l'artificiel ou, à la limite, révéler la réalité de l'artifice. Le public anglais des années 60 et 70, plus familier avec le rejet de l'illusion au théâtre, n'associe pas la technique de distanciation à un acte forcément politique.

Vidé se son aspect franchement anti-théâtral et révolutionnaire, le théâtre brechtien finit par tomber dans un cas particulier de représentation basé sur un ensemble de techniques. Si la situation socio-politique de l'Angleterre d'après-guerre n'a pas engendré une relecture de Brecht, son influence sur la conception théâtrale sema les graines d'une esthétique différente, faisant du podium la croisée de différentes formes d'expérimentations. Toutefois, l'usage systématique de chants, de la musique, des panneaux, des scènes titrées, les mélanges de formes variées et toutes les techniques de la guerre contre l'illusion au théâtre héritées de Brecht, finirent par apparaître comme des clichés, pendant qu'émergeaient les nouvelles vagues de contestations post-68.

Longtemps considéré, à tort, comme un bréviaire de recettes de mise en scène, le théâtre de Brecht implique au contraire une conception de l'art intimement liée à la mobilité du contexte socio-politique. Beaucoup d'auteurs et de metteurs en scène des années 60 se sont le plus souvent limités à une imitation servile du style brechtien, en l'occurrence "un certain type de matériaux et de couleur, une pauvreté scénique, un type de jeu distancié"[32]. L'esprit créatif se fige alors dans le décalque, les innovations esthétiques tournent le dos à l'analyse historique de la réalité. Le lien difficile qui unit Brecht à des auteurs des années 70, comme Hare et Brenton, devient encore plus complexe pour peu qu'on s'imagine que le terme "brechtien", appliqué à un auteur de nos jours, n'est pas toujours synonyme d'éloges. Il trahit aussi un rapport filial qui ploie sous un héritage souvent rejeté avec véhémence comme le fait Brenton dans "Petrol Bombs Through the Proscenium Arch" :

---

32 P. Pavis, *Le Dictionnaire du Théâtre*, op. cit., p. 58

> I'm an anti-Brechtian, a left anti-Brechtian. I think his plays are museum pieces and are messing up a lot of young theatre workers. Brecht's plays don't work and are about the thirties and not about the seventies, and are now cocooned and unperformable. The best of his work is the most militant and in a sense the most unfair and vicious.[33]

Pourtant *Fanshen* de Hare pourrait avoir été écrite par Brecht, tant par son sujet (une révolution communiste à l'échelle d'un village chinois), que par son style (épique) à la Brecht, c'est-à-dire à la fois "gestuelle" et "poétique" destinée à engendrer "des prises de position rapides, réfléchies" et donc "détendues", en un mot de "personnes intéressées"[34]. Dans cette chronique d'une révolution, le thème du changement n'est pas traité comme un aboutissement mais comme un processus. L'action est moins sur les personnages et les tensions dramatiques que sur le débat. Hare fait la preuve qu'un style brechtien peut se prêter à la mise en scène d'un processus de changement, dans une démarche critique, tâtonnante, équilibrée entre art et politique, et chargée d'espoir.

Hare ne reviendra pas pour autant sur ce genre de théâtre didactique. Peut-être parce qu'un théâtre essentiellement voué à la peinture du désespoir s'accommode difficilement du cadre d'un Lehrstücke. Il n'empêche que l'influence de Brecht sur son théâtre est décelable dans la quasi-totalité des pièces : structures fragmentaires défiant la chronologie linéaire (*Knuckle*, *Teeth'n'Smiles*, *Plenty)*, musique et projections d'images, acteurs s'adressant directement aux spectateurs sont intégrés dans le langage théâtral de Hare pour imposer le recul nécessaire à l'analyse critique.

Aucune pièce de Brenton ne peut être assimilée à un Lehrstücke purement brechtien comme *Fanshen* de Hare. Au lieu d'une reproduction, c'est à travers une traduction que Brenton s'attaqua au "mythe Brecht". Son *The Life of Galileo*, jouée à l'Oliver Theatre en 1980, fut pour lui, plus qu'un défi, un acte d'exorcisme :

> I always disliked Brecht. To be frank, he frightened me. I did *Galileo* ... to find out what made that playwright tick. There's no

---

33 H. Brenton, "Petrol Bombs Through The Proscenium Arch", in S. Trussler, ed., *op. cit.*, 1981, p. 94.

(Je suis anti-brechtien, anti-brechtien de gauche. Pour moi, ses oeuvres sont des pièces de musée qui sèment la confusion chez beaucoup de jeunes hommes de théâtre. Les pièces de Brecht ne tiennent pas, elles traitent des années trente et non des années soixante-dix. En outre, dans les cocons qui les entourent, elles s'adaptent difficilement aux scènes d'aujourd'hui. Les meilleures de ses pièces sont aussi les plus militantes, et dans un certain sens, les plus déséquilibrées et les plus tortueuses.)

34 W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, François Maspero, 1969, p.25.

better way of coming to terms with one of the dead and great than - well, writing his play for him in your own language. [35]

Comme pour confirmer ses prises de position "anti-brechtiennes", Brenton, à défaut d'une théorie définitive de son théâtre "épique anglais", choisit parfois la technique de la distorsion. Aussi l'épigraphe de *Magnificence* ("Sink into the mire / Embrace the butcher / But change the world") ("Enfonce-toi dans la fange / Embrasse le bourreau / Mais change le monde") vient-il directement de *La Décision*, pour remettre en cause la thèse de Brecht. En effet, l'accolade suicidaire de Jed avec son ennemi politique, dans son absurde futilité, reste le principal point d'accusation de *Magnificence*. Toutefois, le théâtre de Brenton n'est pas un simple réquisitoire contre la tradition brechtienne. S'il choisit la forme épique, c'est moins pour perpétuer une structure (dont Brecht a su montrer l'efficacité) que pour insérer sa vision de l'art, dans la forme la plus recevable à ses yeux :

You could say that there are two kinds of plays - those set in rooms and those set outside rooms... outside rooms means an epic structure.[36]

L'espace constitue chez Brenton la matière principale de la configuration scénique. Espace ludique concret, espace social et politique, espace imaginaire ou onirique. C'est autour de cet espace polymorphe que gravite toute la dramaturgie :

The space between people defines the actual physical theatre, the space between the audience itself and the actors. And that space and relationship becomes an almost moral force in the writing and in the presentation - a sense of bodies and will, and concentration, and laughter or abuse. From that feeling you begin to want to write about how people conduct themselves in life as groups, as classes, as interests.[37]

---

35 H. Brenton, "The Red Theatre Under the Bed", interview with Tony Mitchell, *New Theatre Quarterly*, III, N° 11 (August 1987), pp. 199-200.

(Je n'ai jamais aimé Brecht. Pour parler franchement, il m'effrayait. J'ai repris *Galilée* ... pour découvrir ce qui rendait ce dramaturge aussi particulier. Il n'y a pas meilleur moyen d'exorciser la peur d'un grand disparu que de ... eh bien, lui réécrire sa pièce, dans votre langage à vous.)

36 H. Brenton, "Petrol Bombs Through The Proscenium Arch", *op. cit.*, p. 94.

(On pourrait dire qu'il existe deux sortes de pièces : celles qui se passent à l'intérieur des maisons et celles qui se déroulent à l'extérieur. Par pièces d'extérieur, entendez structure épique.)

37 H. Brenton, "Petrol Bombs Through The Proscenium Arch", *op. cit.*, p. 48.

(C'est dans l'espace entre les personnes que s'inscrit en réalité le théâtre, physiquement; l'espace entre spectateurs et acteurs. Et cet espace de relation devient presqu'une force morale de l'écriture et de la représentation - un sentiment dans lequel la volonté, la concentration, le rire et

L'espace "public", (terme que Brenton préfère à politique), aire de confrontation entre différents groupes sociaux, a permis de montrer certaines fragmentations socio-politiques dans *The Churchill Play*, *Hitler Dances* ou *The Romans in Britain*. Le contexte "public" reste constamment présent même dans la conception des "scènes d'intérieur" comme dans la scène d'ouverture de *Magnificence*, lorsque les jeunes contestataires découvrent subitement que la maison inoccupée qu'ils investissent n'est autre que le refuge d'un vieux clochard.

Avec l'espace pour impliquer la dimension publique, le théâtre de Brenton, dans sa propension pour la multiplication des perspectives et des systèmes de valeurs, évoque nécessairement Brecht non sans que se manifeste une certaine indépendance du style, comme l'a suggéré Janelle Reinelt dans "Bertolt Brecht and Howard Brenton : The Common Task" :

> While Brecht used projected titles and images to create a specific attitude in the environment, Brenton experiments with the power of public spaces to evoke the social context. [38]

Pour Brecht, le lien entre les différents épisodes d'une fable doit être toujours visible, sans que la pièce dépende pour autant d'une chronologie linéaire. Cette idée sous-tend l'articulation de la fable chez Brenton. *Hitler Dances* superpose plusieurs voyages (celui de Hans, celui de Linda et celui de Violette), tous convergeant vers la mort dans l'histoire du soldat allemand, racontant celle de Linda qui dévoile celle de Violette. Cette technique d'une histoire racontant une autre histoire, etc., joue la même fonction disjonctive que les pièces-dans-la-pièce de *The Churchill Play* ou celles de *Weapons of Happiness*. Dans *Magnificence*, l'histoire de la prise de la maison inoccupée est brutalement interrompue par une longue scène, qui expose la déchéance de deux politiciens conservateurs. Les deux scènes, les deux mondes en opposition, entrent en collision dans la dernière séquence de la pièce, lorsque Jed rencontre Alice. Cet enchaînement de scènes opposées imposa un style dont la spécificité défie à la fois cohérence et chronologie classiques. La réflexion de Brenton dans "Disrupting the Spectacle", le justifie amplement :

> Coherence within a play is not a matter of choosing to write in one style. That's just sameness, superficial neatness. Actual coherence means using many different styles, moulding them, a deliberate

---

l'injure font corps. Cette sensation conduit à l'envie d'écrire sur la façon dont se comportent les gens en tant que groupes, classes sociales, intérêts communs.)

38 Janelle Reinelt, "Bertolt Brecht and Howard Brenton : The Common Task", *Pacific Coast Philology*, vol. 20, Nov., 1985, p.48.

(Tandis que Brecht utilisait des projections de titres et d'images pour créer une attitude spécifique dans l'environnement, Brenton fait une expérience de l'espace public comme révélateur du contexte social.)

> process of selection, in order to express that whole whithin a play.[39]

On croit entendre Brecht, pour peu qu'on s'arrête sur un aspect fondamental de sa théorie sur le style au théâtre :

> It is too great a simplification if we make the actions fit the character and the character fit the actions... The coherence of the character is in fact shown by the way in which its individual qualities contradict one another.[40]

L'inconséquence, la contradiction et l'incohérence ne sont pas les seules distorsions que Brenton fait subir à la conception traditionnelle du personnage. Contre la complaisance de l'interprétation facile, il prône la mort du personnage, mettant ainsi en péril toute possibilité d'identification. Le personnage principal, héros ou antihéros, n'est pas simplement dédoublé. Il est l'incarnation physique de la tension, du conflit majeur de la pièce :

> If you fit the two conflicting elements of the action into the same actor, there is no danger, or it lessens the danger, of an actor working out a psychological performance. [41]

Le personnage, irréductible à sa seule dimension psychologique, se trouve nécessairement mis à distance. Parmi les procédés scéniques manipulés dans ce but, on peut citer le masque du personnage de Churchill, utilisé pour débusquer le fossé entre mythe et réalité : l'acteur n'est pas Churchill "en personne". Dans *Christie in Love*, l'"horrible masque" du personnage, seul indicateur réel de sa répugnance, impose une certaine distanciation. Curieux mais convaincant dans un univers de caricatures, Christie remet ainsi en question la conception traditionnelle de "l'horreur". L'architecture de cette pièce reflète un souci d'exploration, la quête d'un style nouveau, différent de celui de Brecht. L'apparition de Christie, un personnage faussement "terrifiant", apeuré, et plus proche du supplicié que du bourreau, laisse le public perplexe,

---

39 H. Brenton, "Disrupting the Spectacle", *Plays and Players*, July 1973, p.23.

(Ce n'est pas le choix d'un style d'écriture uniforme qui confère à la pièce une certaine cohérence. Cela aboutit plutôt à la monotonie, à une netteté de surface. La cohérence repose en réalité sur l'usage de styles différents, fusionnant ensemble, un processus de sélections spécifiques, dans le but d'exprimer cette totalité dont est faite une pièce de théâtre.)

40 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, John Villet, ed. and Trans., New York, Hill and Wang, 1964, p. 18.

(C'est beaucoup trop simple de faire en sorte que les actions collent parfaitement au personnage et le personnage aux actions... En réalité, c'est à la façon dont se contredisent les caractéristiques particulières d'un personnage que l'on reconnaît sa cohérence.)

41 H. Brenton, "Petrol Bombs...", op. cit., p. 89.

(Si l'on fait du même acteur l'incarnation des deux termes opposés de l'action dramatique, il n'y a pas de risque, en tout cas il est moindre, de voir un acteur offrir une interprétation psychologique.)

incapable de haïr cette "horreur" de l'après-guerre, encore attractive parmi les statues de cire du Musée Madame Thussaud.

La croisade futile de Jed dans *Magnificence* est aussi le reflet d'une mise à distance. Sa haine suicidaire, quoique justifiable, est plutôt mise en accusation pour stigmatiser ce que Brenton appela "le syndrome de Mère Courage" :

> ... the Mother Courage syndrome, in that an audience's sympathies rush like water down hills towards the person who speaks the most, and they assume he's right. But I wanted him [Jed] to be obviously wrong - wrong in a complex way.[42]

Le personnage principal incarnant à la fois le Bien et le Mal (le rôle du criminel et celui du représentant de la loi sont joués par un même acteur dans *Revenge*), et déchiré dans des contradictions morales, permet à Brenton de lutter contre l'identification. Les comportements et attitudes mis en perspectives doivent être des sujets d'analyse, de débat. L'imprévisible s'ajoute à la surprise pour engager le spectateur dans l'exploration lucide de nouveaux horizons critiques. Ceux qui pourraient présager d'une certaine accalmie, peut-être, un espoir. Comme Brecht, Brenton incite à la réflexion, à la prise de position devant le décalage entre idéal et réalité.

Chez Brecht, l'action des pièces correspond à un enchaînement d'"incidents historiques", à cause de leurs caractères "uniques" et "transitoires"[43]. Cette conscience de la perspective historique reste l'un des éléments moteurs du théâtre de Brenton. *Hitler Dances*, *The Churchill Play* ou *The Romans in Britain* s'inspirent de réalités historiques authentiques pour dépeindre le cauchemar d'un présent aux lendemains apocalyptiques. La sombre prophétie de *The Churchill Play* n'a pas forcément engendré de controverses majeures, malgré son énorme coup de boutoir contre l'un des plus grands symboles de l'après-guerre. En revanche, le lynchage médiatique de *The Romans in Britain*, au-delà de la rançon manifeste d'un art de provocation, traduit une autre forme de réussite que Janelle Reinelt souligne dans son article :

> The extreme reaction in the press and among some pillars of society is actually the best indication that Brenton succeeded in historicizing the incidents.[44]

---

42 H. Brenton, "Petrol Bombs ...", *op. cit.*, p. 90.

(Le syndrome de Mère Courage, dans le fait que la sympathie du public coule naturellement vers la personne qui parle le plus, et ils supposent que c'est lui qui a raison. Mais je voulais qu'il [Jed] ait de toute évidence tort - tort dans une situation complexe.)

43 B. Brecht, *op. cit.*, p. 40.

44 Janelle Reinelt, "Bertolt Brecht and Howard Brenton : The Common Task", *op. cit.*, p.50.

(La réaction excessive, dans la presse et chez certains piliers de la société, est en réalité la meilleure preuve que Brenton a réussi à faire de cet incident une partie de l'histoire.)

CONCLUSION

Il serait sans doute difficile de conclure une étude comme celle-ci, qui a tenté d'explorer des formes de l'engagement, dans le théâtre britannique contemporain, ses rapports avec le système social et ses prises de position face à ses réalités. La tentation est forte de dire que seul le constat est fondamental, et que de là, chacun peut esquisser ses propres conclusions, d'autant plus que l'attitude du théâtre et du dramaturge vis-à-vis de la société et de la question politique demeure l'objet de questions dont on n'a pas fini de débattre. S'il est vrai que le théâtre de Brenton, Hare et Griffiths, entre 1968 et 1980, témoigne d'un certain engagement politique, cet engagement revêt des formes diverses selon les mutations sociales et les particularités stylistiques des auteurs. A la fois rebelles à l'idéologie dogmatique et au moralisme bourgeois, les pièces s'arrachent des pièges de la propagande facile, pour planter le cadre d'une réflexion politique sur l'Angleterre contemporaine. Il aurait été illusoire de croire qu'un théâtre (espace et lieu de représentation) populaire et socialiste pouvait émerger de cette grande croisade contre la convention. Car le théâtre de gauche, engagé, politique, n'a ni "converti", ni mobilisé, ni atteint les masses. L'un de ses plus grands mérites serait peut-être l'intrusion et la pénétration spectaculaires d'un théâtre de contestation dans un théâtre bourgeois conventionnel. On peut certainement regretter le fait que les structures traditionnelles n'aient pas vraiment été menacées malgré les pressions constantes de l'univers hors-scène, les mutations culturelles et les bouleversements extraordinaires de l'ordre d'après-guerre. Mais on se heurte à la question sempiternelle : peut-on vraiment changer le théâtre sans une transformation radicale de la société? Le vrai théâtre peut-il être en harmonie avec les structures et les fondements du système social ?

Brahima CAMISSOGO

VARIA : *PROPOS ET REFLEXIONS SUR LE THEATRE*

Lino FONSSAGRIVES:
Réflexions et commentaires
sur Antonin Artaud et Constantin Stanislavski.

Olivier ABITEBOUL:
Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche.

Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et cinéma : exemple d'une dialectique
dans l'esthétique de la représentation.

REFLEXIONS ET COMMENTAIRES SUR ANTONIN ARTAUD ET CONSTANTIN STANISLAVSKI

I APPROCHE

La représentation

Une conscience humaine est toujours en représentation.
Un enfant l'est, d'abord, devant sa mère : "Maman regarde-moi."
L'éperdu besoin d'admiration, de consécration temporelle de tout humain ne lui laisse ni paix ni repos. Tantôt les arts, tantôt la politique, tantôt la sainteté, tantôt le crime lui sont des moyens de s'imposer, d'abord à sa propre mémoire, puis à celle des autres.

Sa propre mémoire. Car le premier spectateur est soi-même.
En l'absence de tout événement, donc de toute action ou réaction à mémoriser, le cerveau s'arrête faute de grain à moudre. Dans la blancheur et dans le vide des cellules de Fleury-Mérogis, où rien ne se passe, l'on se suicide. Le spectateur que l'on est n'a plus rien à regarder, ni le monde, que l'on ignore, ni soi regardant le monde. L'on n'est plus rien. Pourquoi demeurer davantage?

Dans les étendues dangereuses, gigantesques, vides, où l'anecdote cesse, un autre regard, vénérable, peut remplacer celui de la mère; Dieu y devient le spectateur par excellence.

- Mon Dieu regarde-moi, écoute-moi. Avec Toi je ne suis pas seul. Sinon que signifie tout ceci ?

Et nous jouons pour le Spectateur absolu, auquel rien n'échappe, notre personnelle aventure. Nous la jouons avec courage, avec remords, avec obéissance ou bien révolte.

L'acteur est soi et la scène le monde. Dans l'ombre intimidante, le public est Dieu.

L'acteur enfermé

Chacun de nous est enfermé en soi par la sensation d'exister qui lui est personnelle. Chacun voudrait s'en délivrer. Un bon moyen, croyons-nous, est d'incarner d'autres vies que la nôtre. Alors les sensations, les émotions se multiplient.

Elles se multiplient pour ceux qui les jouent. Pour ceux aussi auxquels le spectacle est donné. De cette connivence, de ce partage naît un enrichissement certain.

Mais jamais la soif de connaître ne sera étanchée. Et l'on revient chez soi le soir, comptant, comme Harpagon, les trésors entassés dans sa seule mémoire, dans son seul subconscient : quelques livres, quelques paysages, quelques joies et quelques douleurs. Et des aventures aussi, personnelles ou imitées.

Universalité, par conséquent, du théâtre, mais aussi de toute activité, car tout ce que nous pouvons entreprendre s'insère dans l'entreprise peut-être sainte, peut-être inutile, dont toutes nos carrières font partie.

II COMMENTAIRES SUR...

Mon propos n'étant pas une étude approfondie de l'ensemble du théâtre : son histoire, ses figures marquantes, etc... chose qui dépasse mon information et le plaisir que j'éprouve à écrire, je vais maintenant regarder, au hasard des rencontres posthumes, deux artistes pour lesquels, semble-t-il, le théâtre a représenté le sens de leur existence : Constantin Stanislavski et Antonin Artaud.

J'ai lu seulement de Stanislavski "La formation de l'acteur" et d'Antonin Artaud "Le théâtre et son double".

Puis, navigant sur les phrases célèbres, la barque de mes propres rêves m'a menée, par des chemins divers, dans les méandres de ces consciences admirées.

Parfois leurs opinions sont différentes, parfois même opposées. Une chose, pourtant, les unit : ni l'un ni l'autre n'aimait la bêtification et le faux-semblant. Leur but a été de trouver l'authenticité : l'être lui-même et non son ombre portée sur le mur.

Stanislavski

Le sillage laissé par Stanislavski dans le théâtre de ce temps est considérable. De grands et bons metteurs en scène s'inspirent encore de ses exercices, de ses conseils, de cette déontologie théâtrale qui venait du fond de sa conscience. Il a joué, mis en scène, enseigné avec passion et la passion est bonne conseillère, elle prouve que l'on est vivant.

Mais en parcourant son ouvrage j'ai ressenti certains désaccords avec sa vision des choses . Ayant le privilège de les formuler, j'en profite.

Le subconscient

Il me semble que Stanislavski accorde trop d'importance au subconscient de l'acteur. Ce dernier n'est pas séparé du monde. Certes sa conscience individuelle lui donne cette impression. Il faut pourtant la surmonter.

Nous nous empruntons la pensée, l'inspiration les uns aux autres et tous nous sommes plongés dans le subconscient universel auquel certains génies, à l'oreille plus fine, sont attentifs. Nous sommes nourris, suscités par le milieu qui nous contient. Et ce milieu est l'infini. Etat que nous partageons avec tout existant génial ou non.

Pour Stanislavski la création théâtrale doit être quelque chose de noble. Il avait raison. Le patient effort de la civilisation a toujours été d'exprimer l'essentiel.

De cet essentiel , parmi d'autres humains hantés par la beauté Beethoven nous entretenait.

Tourment créateur ! Dictée dont il faut, à la hâte, noter les sons, les accords, les séquences.

Beethoven, à sa table, écrivait. Les mots superbes de Schiller portant la pauvre humanité vers le royaume, s'habillaient de notes, de rythmes. Rencontre d'un poète et d'un musicien. Choc mémorable !

Avec des signes noirs sur du papier, la Neuvième naissait, dans sa gloire, s'organisait, se construisait par symboles intelligibles, pour devenir cette eau désaltérante pour les foules à venir.

"Joie! Etincelle! Flamme douce!... Ebriété plus fine que du vin. Enivrés de ce feu, nous allons vers ton ciel, vers l'Elysée des Dieux... Tous les hommes seront frères..."

En hâte, dans la fièvre, il écrivait la chevauchée vers la lumière.

Seul, mais entouré d'inspirateurs dans tous les temps, d'écouteurs dans tous les temps; muré dans sa surdité, son silence, mais ce silence même contenait le pur message, sans parasites, sans dérangements vulgaires. Et parce qu'il a vécu seul ce voyage au fond de lui-même, il a touché le coeur des foules à venir. Parce qu'il n'y a qu'un seul être avec des formes différentes.

Il lui appartenait pourtant de choisir les accords, les nuances, l'ordre des sons et des silences.

Qui choisit ? Devons-nous en laisser l'initiative à des influences subies, aux applaudissements ou à l'indifférence d'une foule, au hasard de notre parcours ?

Ou bien n'y a-t-il pas en nous la voix du monde, directement perçue, accordée à tout ce qui change, à ce qui naît, meurt et devient ?

N'est-ce pas cela seul qu'il faut écouter ?

Stanislavski écrivait : "L'art est un produit de l'imagination."

Commentaire : Non. L'art est un aspect de la réalité, au même titre qu'un être vivant. Une œuvre d'art ne "serait" pas belle par l'effet d'une fiction volontairement adoptée : elle est belle ou elle n'est pas.

Dans sa création il s'agit d'inspiration et non d'imagination, celle-ci vient du subconscient, celle-là de la vie. Avec l'inspiration quelque chose sonne juste et nous accorde à l'harmonie universelle. Le travail, la présence de l'acteur sont dépassés par la vérité d'être.

L'intérêt du théâtre, en tant qu'œuvre d'art, c'est d'isoler un pan du réel et de l'encadrer pour faire non seulement comprendre, mais ressentir le miracle de n'importe quel réel ayant lieu. C'est aussi ce que font les arts majeurs : musique, danse, poésie, arts plastiques, c'est-à-dire autre chose qu'une distraction pour passer le temps.

Imaginaire et vérité

Stanislavski, page 136 : "...deux sortes de vérité ... Celle de l'action réelle... et celle de la scène, qui est tout aussi vraie, mais qui trouve son origine sur le plan de l'imagination artistique."

Commentaire : Faut-il confondre imagination artistique : celle que propose Stanislavski et expérience immédiate de la beauté ?

Celle-ci ne résulte pas d'arrangements préconçus, mais d'une communion ressentie avec, mettons, la vie, faute de trouver un meilleur terme. Cela nous ne l'imaginons pas, non plus que nous n'imaginons l'air que nous respirons. Organiser une sincérité à l'aide de réflexes étudiés, à l'aide d'un long travail physique, vocal, mental, mnémotechnique et psychologique est une entreprise louable souvent couronnée de succès et qui provoque chez un public des émotions variées, parfois triviales, parfois nobles.

Mais l'authenticité du vécu est ailleurs : dans ces instants aléatoires nés d'un silence, d'une rencontre, d'une mélodie : attention meilleure apportée à ce qui est.

Lorsqu'un pianiste joue l'œuvre d'un compositeur, il ne donne pas vie à une fiction, mais à une œuvre d'art. La grande musique ne raconte rien qu'elle-même, dans son langage.

La beauté n'est pas une fiction de beauté, mais un état de grâce ressenti.

A l'opposé de cet état, le subconscient; poubelle hollywoodienne, contient nos rêves, nos échecs, nos réussites infantiles et ce désordre d'aventures excessives dont nous sommes comblés. Leur variété, leur intensité suffisent-elles à en faire des chefs-d'œuvre? Non, évidemment. Il faut à un chef-d'oeuvre la lucidité du grand jour. Il faut que l'assemblage de ses éléments se fasse à la lumière de la raison. La folie, la cruauté, la caricature font partie du réel, mais leur isolement dans le réel est arbitraire. Le réel contient tout, dans une écologie parfaite. Seule la grande vibration du tout, perceptible dans chaque détail, produit un chef-d'œuvre.

Stanislavski écrivait : "Il est difficile de parler du subconscient étant donné qu'il échappe généralement à la raison."

Pourquoi congédier la raison au profit de la spontanéité créatrice, ou le contraire ? La raison ne va pas sans la vie, qui lui donne sa réalité, ni la vie sans la raison, qui organise ses structures. Dualité fondamentale. N'en séparons pas les termes, sinon pour rêver de l'unité ultime, dont nous ne pouvons pas parler, parce qu'elle dépasse les mots.

Stanislavski eut raison de dire que l'indicible ne se décrit pas avec des mots. Mais le simple désordre des sentiments, le simple foisonnement des images sont-ils une richesse ?

Le "subconscient" de Mickey lui fait accomplir, à la satisfaction de beaucoup, toutes sortes de simagrées. Pendant ce temps nos problèmes s'oublient. Mais l'oubli d'un problème n'est pas sa solution.

L'état de fiction, de vérité médiate, médiatique, est devenu notre lot à tous : culture-spectacle au lieu de la beauté ; justice-spectacle au lieu de la vérité ; politique-spectacle au lieu de l'efficacité ; religion, amour, vie et mort spectacles.

Et le rapport à l'argent a faussé la valeur de toutes choses, notamment au cinéma et au théâtre car pour qu'une représentation se vende bien il faut non une valeur esthétique, des événements authentiques, mais leur exagération : de beaux crimes, des scandales retentissants, des sentiments bien imités, des cadavres bien répugnants, etc... ; l'appréciation de ces valeurs étant faite par l'audimat.

Or l'audimat se trompe à chaque fois : il prend obstinément des vessies pour des lanternes, il fonce dans la guerre du Golfe, il se gausse de Galilée pour avoir soutenu que la terre tourne sur elle-même et autour du soleil, alors que le simple bon sens dit le contraire, il crie "A mort !" dans les rues contre les chevelus à triste mine, soupçonnés de viol et de meurtre, alors qu'ils ne sont pas toujours coupables, il découvre, cinquante ans après, le génie de Van Gogh ou de Bizet et se gave immodérément de tournesols et de Carmen, en faisant de bonnes affaires , au lieu de les avoir admirés à temps.

Par l'accroissement fabuleux de la communication, tout se regarde, s'apprécie et s'évalue. L'humanité se donne en spectacle à elle-même.

L'humanité doit cesser de se regarder dans la glace et faire le service du Maître. Le Maître (quel que soit le nom qu'on lui donne) c'est un infini de vérité, d'amour et de raison.

La symbolique

La symbolique, par contre, n'est pas un simple mensonge comme les enfants s'en racontent, mais une émanation, une ombre portée du réel.

Il en est ainsi des paraboles évangéliques pour approcher, sans être aveuglé, une trop grande vérité. Résonance d'un accord; aussi présente que l'accord, mais diluée dans l'espace.

Commentaire final sur "La formation de l'acteur"

A mon avis, Stanislavski fait trop partir tout le talent, toutes les impulsions, toutes les analyses de la personne que l'on est. Certes il faut jouer bien, comprendre pourquoi, il faut respecter l'auteur, le public, la culture en général, mais finalement pour qui ? Pour soi, pour être un grand acteur ?

D'une façon analogue, nos politiciens désirent tous que la France soit sauvée, à condition que ce soit eux qui la sauvent. Dans ce domaine, ainsi qu'en sciences, en littérature, etc... le talent des autres ne nous fait aucun plaisir.

La solution est de replacer le talent, le génie, la force dans leur contexte, qui est l'infini de la vie, de la force. Faire coïncider son génie avec LE GÉNIE, son amour avec l'AMOUR, son être avec l'ETRE.

C'est la révolution qui nous attend au vingt et unième siècle. Elle est autrement importante que celle qui a consisté à cesser de faire tourner le système solaire autour de la terre, pour mettre celle-ci à sa juste place.

Il s'agit, pour chacun de nous, de se mettre à sa juste place dans le tout : non la première, ni la seule, mais située de telle sorte qu'elle nous associe à l'extraordinaire importance de tout ce qui est; à l'extraordinaire solitude de l'UN, fait de toutes les multitudes, et que nul ne pourra jamais décrire.

Un acteur joue un certain rôle. Mais y a-t-il des rôles séparés, des êtres séparés ?

En même temps que nous jouons, la résonance intraduisible nous invente, prononce le nom de chacun, qui nous suscite et nous maintient.

Au théâtre comme dans la vie il n'y a pas de petits rôles. Jouer des princes ou des traîtres suppose l'ensemble de la pièce. Ne nous soucions donc pas d'être sifflés ou applaudis, dans l'un ou l'autre cas nous sommes nécessaires. Nous n'avons pas à être parfaits; dans la perfection tout mouvement s'arrête. Nous avons à être quelqu'un maintenant; jeune, plus tard vieux; tantôt joyeux et tantôt triste.

Jouer sa vie; pour un acteur non seulement la sienne, mais bien d'autres. Car rien ne nous suffit jamais.

Si cet accroissement est seulement de sensations, d'émotions et d'aventures, il est assez peu de choses.

Il existe -certains l'atteignent- un palier où les différences s'équilibrent, où la paix véritable est atteinte et alors le théâtre cesse. La vérité ne s'imite pas. Ou plutôt cet état de vérité rend vivant jusqu'au théâtre, car il est réel lui aussi.

Antonin Artaud

Il est de mauvais goût de polémiquer avec un mort, empêché de répondre, mais peu de gens peuvent s'en abstenir et je ne le ferai pas non plus. J'aurais dû, depuis quarante ans, lire "Le théâtre et son double". Je ne le fais que maintenant.

Et je voudrais défendre le langage.

Quelle contradiction, d'abord, que cet ouvrage fulgurant "Le théâtre et son double" : injure et dénégation de la fixité de l'écrit, alors qu'Artaud est lui-même un grand écrivain :

Il déteste les chefs-d'œuvre et le sien a influencé toute une époque. Il voudrait abolir le caractère inamovible des mots, une fois pour toutes fixés dans un certain ordre, alors que la vie est tumulte, remaniements inépuisables. Pourtant il aime et révère les représentations du théâtre oriental, perpétuant les aventures survenues à des dieux : événements codifiés une fois pour toutes par des séquences ordonnées de gestes, mudras, grimaces, déplacements, percussions, musiques, costumes, racontant dans leur immuable symbolique les mêmes histoires depuis cinq mille ans.

Ebloui, Artaud a vu les acteurs balinais accomplir cette quadrature et ne s'en est jamais remis.

Les performances du théâtre d'Extrême-Orient : Bali, Népal, Inde, Tibet, ne viennent-elles pas du fait qu'elles représentent des thèmes éternels : guerre du bien et du mal, illumination de celui qui a gravi tous les degrés de la montagne et qui accède à la légèreté divine ? Et, avec des péripéties, des couleurs, des costumes différents, c'est toujours la même histoire.

Fosco Maraini, dans son beau livre "Tibet secret", parlait d'un village isolé comme seul un village tibétain peut l'être, par-delà des montagnes inaccessibles : pierres sur pierres écroulées, villes qui sont des pans de rocs, collines qui sont des aurores du monde : champs de rhododendrons peuplés de papillons, froid mortel et ruissellement printanier de torrents.

Il s'agissait d'un Tibet d'un peu avant l'invasion chinoise.

Dans ce village s'organise une représentation théâtrale. Des comédiens venus d'ailleurs recrutent les habitants eux-mêmes pour aider au spectacle, qui dure toute la journée. Un tailleur local chante le récitatif. La foule vibre et participe.

La légende du prince Thrimikunden se déroule, avec ses épreuves, ses cruautés, son apothéose finale. Thrimikunden, le trop bon prince, se défait, pour des mendiants rencontrés, de tout ce qu'il possède. Il donne toutes ses richesses, ses chevaux, ses éléphants. Il donne jusqu'à ses enfants. Enfin, n'ayant plus rien, il donne ses yeux à un aveugle. C'est le signal d'un retournement triomphal, tout lui est rendu dans la paix et la gloire.

C'est sous une autre forme, le thème biblique de Job et aussi dans la Grèce de Sophocle, celui d'Oedipe : tout perdre, pour se libérer. Ne plus rien posséder, même soi.

Nous sommes à des années-lumière du théâtre de boulevard et il n'est pas étonnant que ce chercheur d'absolu qu'était Antonin Artaud ait été fasciné par ces représentations orientales de mystères universels.

Défense du langage

Artaud écrit, page 183 du "Théâtre et son double" : "... le mot n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerne mais la termine; il n'est en somme qu'un aboutissement".

Oui, mais Artaud lui-même écrit merveilleusement bien pour dire l'insuffisance de l'écrit, et ses pensées vivantes, muées en symboles écrits, suscitent la chaleur, le mouvement d'autres pensées. Car ce qui change et ce qui demeure sont mystérieusement associés.

Il écrit aussi : "...le théâtre occidental ne reconnaît comme langage, n'attribue les facultés et les vertus d'un langage, ne permet de s'appeler langage, avec cette sorte de dignité intellectuelle qu'on attribue en général à ce mot, qu'au langage articulé, articulé grammaticalement, c'est-à-dire au langage de la parole et de la parole écrite, de la parole qui, prononcée ou non prononcée, n'a pas plus de valeur que si elle était seulement écrite."

Seulement écrite ! Peut-être que le monde est écrit, inventé à mesure par le moyen d'une parole prononcée; si simple que les herbes, les planètes, les hommes la comprennent : injonction d'être, universellement comprise ; en mouvement parce qu 'en elle s'accomplit tout le possible : la fixité et la mouvance et il est vain d'exclure l'une au bénéfice de l'autre.

Chacun résout le grand rébus à sa manière, certains privilégient la spontanéité de l'instant neuf. D'autres cherchent la vérité dans une fixité formelle, dans l'identité d'une structure : statue d'Egypte ou de la Grèce, telle à jamais dans un lancer de disque ou bien dans l'attention immobile d'un sphinx ; ensemble de mots et de phrases, ou bien d'un chant et de ses harmonies; à jamais celui-là, composé de la sorte par quelqu'un, de même qu'un enfant est engendré, avec amour, unique au monde.

Artaud a-t-il, arbitrairement, privilégié le mouvement, cherché l'absolument inédit de l'instant au détriment de la mémoire?

Si le problème posé à chacun est résolu avec un déséquilibre trop grand, il s'ensuit un déséquilibre de la personne elle-même. Artaud en a été victime, semble-t-il, à la fin de sa vie.

La raison et l'instinct, le mouvement et l'immobile, la mémoire et l'improvisation. Il faut concilier les deux, trouver le deux-en-un, l'Hermaphrodite de la Kabbale.

Les représentations tirées du subconscient commun; n'utilisant le langage que de manière incantatoire, font vibrer des cordes profondément cachées. La clartée, le sens critique n'y sont pas conviés.

Certes il est bon de nous souvenir de nos parentés innombrables: des éléments, des règnes, des influences d'outre-monde dont nous sommes les héritiers ; des cruautés, des tragédies et des extases où s'est forgée notre sensation d'exister. Mais pourquoi la raison serait-elle absente de ces confrontations?

Artaud écrit, à propos d'une représentation projetée « ... et la parole articulée, les expressions verbales explicites interviendront dans toutes les parties claires et nettement élucidées de l'action, dans les parties où la vie se repose et ou la conscience intervient. »

Mais la conscience implique la vie et l'on ne saurait séparer l'une de l'autre. Pour raisonner il faut être.

Or la raison a besoin du langage. La parole arrête la vie, c'est vrai, mais elle l'arrête pour la regarder.

Artaud admet la parole, pourtant, dans la mesure où elle s'intègre à une magie, devient elle-même magique et non plus intellectuelle. Il veut renverser les termes de la traditionnelle soumission de l'action au texte. Le texte, jugé déformant du réel ressenti, devrait s'effacer au profit d'une fête de purs événements, avec la violence de leurs couleurs, avec l'imprévu de leurs danses et non ceux-ci retranscrits, après coup, par la pensée.

Ceci est dangereux et peut mener non à la délivrance hors de la prison qu'est chacun de nous, mais à de primitives hallucinations. Séparer de la vie la conscience est arbitraire.

Les mots n'ont pas à exprimer l'infini d'être, mais l'étrangeté infinie d'être séparés, limités; de signifier une petite chose contingente et non le tout : celle-là même. Et l'un ne deviendra jamais un autre : arbre ne sera jamais cheval, hier ne peut devenir aujourd'hui. Ou bien il nous faut renoncer à la raison.

Pourtant la raison elle-même est vivante; emportée dans la ronde de ce qui devient.

Il faut nous arranger de ces mystères, de ces incompatibles mariés ensemble. Entraînés dans la ronde, nous devons essayer de retrouver toujours la bonne terre sous nos pieds. La terre est nécessaire à qui veut bondir pour la dépasser. Paradoxalement, le danseur a besoin de la pesanteur pour s'élever.

Et nous avons besoin de la grammaire, de la mémoire, du respect de l'écrit et du respect des ressemblances peintes et sculptées pour prendre appui sur ces contradictions et y trouver une liberté.

La liberté ne va pas sans un certain enfermement dans des limites. A l'intérieur de ces limites nous pouvons choisir de faire telle chose ou telle autre.

Les alphabets formant des mots, des phrases, des séquences, puis l'architecture d'une oeuvre rappellent la naissance d'un humain : celui-là parmi tous les autres. Les mystérieuses exactitudes de sa formation ne doivent pas être dérangées.

Il ne faut donc pas disposer à sa fantaisie d'une musique ou d'un écrit pour en déranger l'ordonnance, pas plus qu'il ne faut déranger la succession des saisons, la floraison, ou la débâcle des feuillages, car la réalité est une certaine réalité, qui se choisit et se maintient.

Comme en tout autre système de symboles, disposés en alphabet signifiant : hiéroglyphes, gestes, notes, syllabes, l'indicible est aussi contenu dans les mots. De la durable fixité d'une forme gravée dans la pierre ou le parchemin, ou l'ordonnance d'une chorégraphie peut naître : imprévisible, inépuisable, la source de ses interprétations dans la chaleur vivante d'un cerveau.

C'est pourquoi il ne faut pas les altérer. L'on assèche ainsi une fontaine irremplaçable. Dans notre temps l'authenticité disparaît de plus en plus. Notre misérable manie de tout parodier fait de nous des mendiants vêtus d'oripeaux, nourris d'un pain de plus en plus dénaturé.

Le désir de manipuler le réel, de promouvoir sa seule volonté a perdu Hitler. Il a voulu faire tourner à son profit la force de la Svastika dans son aspect de magie opératoire; il a égaré des génies: Nietzsche, Artaud; fait dérailler des potentats économiques, des hommes d'Etat. Ce ne sont pas seulement eux qui veulent, mais la vie en eux et il faut que les deux volontés coïncident.

Le théâtre doit être serviteur de la vie et non la vie servante du théâtre.

Génie et folie

Artaud a passé les dernières années de sa vie interné dans des asiles psychiatriques : sorte de hezbollah du théâtre absolu.

Eut-il raison ou tort de vouloir l'absolu ?

Puisse-t-il, après ce combat, avoir rejoint "cette paix qui passe toute compréhension ", où le symbole et son origine se joignent dans la vérité, où l'être et son double s'unissent, où le spectacle de la vie est aussi la vie elle-même.

C'est une chose dangereuse que de fixer trop longtemps le soleil; il éclaire mais il aveugle.

La folie: soleil noir, n'est pas la délivrance des contraintes du réel, mais une fuite pour y échapper, ainsi qu'à une torture excessive.

L'image de couverture du "théâtre et son double" : détail de la célèbre Margot la Folle de Breughel, est significative. Ce n'est pas l'effigie d'une sur-humanité ayant résolu,

par une annulation frénétique de l'un par l'autre, le combat du bien et du mal, mais une sous-humanité, livrée au seul tumulte de son sang et de ses impulsions.

L'oeil de ce personnage est celui d'un serpent et la clameur devinée des lèvres minces, si elle peut paraître géniale au théâtre, ne fait qu'imiter gratuitement celle des torturés de tous les temps.

Margot s'invente des atrocités, alors que la guerre suffit.

Cela ne la délivre pas de l'obligation d'exister. Mieux vaut demeurer en soi-même et s'en contenter. Car la liberté ne va pas sans la connaissance d'être libre, et cette connaissance est celle de quelqu'un.

Par contre, pardonner, comprendre neutralisent la cruauté, mettent fin à la succession monotone des chocs en retour des vengeances.

"Qu'est-ce qui m'empêcherait de croire au rêve du théâtre (écrivait Artaud) quand je crois au rêve de la réalité? "

Mais le rêve est aussi une réalité, seulement il se cache de la conscience, comme un enfant qui dérobe des confitures.

Ni le rêve ni la folie ne mènent à l'oeuvre d'art, pas plus d'ailleurs, que le modique bon sens quotidien, et pas non plus le patient labeur. Car l'oeuvre d'art, comme toute naissance, est un miracle. Attendu, pourchassé, il échappe.

Que faut-il donc? C'est à chacun qu'il appartient de le découvrir pour lui-même.

Louange et conclusion

Il fallait certes s'élever contre le caractère empaillé du théâtre de psychologie des temps modernes, où manquent la poésie, l'écho, le double métaphysique. Les "lettres à un ami" d'Artaud sont éclairantes sur ce point. Il eut raison de réagir contre notre tendance à tout soumettre au langage intelligible, alors que le réel parle sa propre langue; ainsi que de se plaindre du manque de beauté dont nous souffrons actuellement, faute des gestes, des musiques, des couleurs qui ne racontent pas de triviales anecdotes humaines, mais leur propre pouvoir créateur.

Où sont, hélas! les Ballets Russes ? Les Impressionnistes ? Où sont les Stravinsky, les Debussy ? Où sont les Isadora, les Rilke, les Pitoëf ? Où sont les peintres, les poètes qui nous rendaient le coeur vivant ?

Nous demandons seulement à être distraits. Nous acceptons de l'être industriellement, c'est-à-dire au moyen de valeurs sûres, reconnues en Bourse, avec effet d'évasion garanti, hors des tracas de la journée.

Et en cela nous sommes loin de l'angoisse noble et dangereuse d'un Antonin Artaud, d'un Nietzsche, d'un Van Gogh ; angoisse qu'ils ne calmaient pas avec des herbes endormantes, mais avec du génie personnel. Il est dangereux, angoissant d'exister sous forme de soi ; ils n'éludaient pas le problème : ils le regardaient.

Notre folie est devenue une folie de cinéma. Elle est alors bien tolérée par nous. Notre problème est d'être rassurés, prospères et que personne ne nous vole notre argenterie.

L'exode de populations entières dans l'exclusion, la boue, la famine et le massacre ne nous concerne qu'aux actualités, dont nous attendons patiemment la fin pour nous mettre à table.

C'est le théâtre de la vérité, dont le metteur en scène est le destin. Nous lui préférons de beaucoup les grimaces qui nous font rire.

Le rire est une belle chose, à condition qu'il soit celui des anges ; il vient alors d'une parfaite paix de la conscience.

Il nous reste à remercier Antonin Artaud pour nous avoir légué le souvenir d'aussi superbes inquiétudes et aussi l'un des livres étonnants de notre littérature.

III REGARD ET FIN

Ce regard oblique s'achève sur des considérations un peu décousues (mais tout ne l'est-il pas?).

Un livre, comme une personne, a le droit d'avoir des défauts. Sinon le livre ou la personne sont ennuyeux.

Je finirai dans le désordre, donc comme j'ai commencé.

Et maintenant

Et maintenant, en quoi le théâtre peut-il nous aider à vivre ? Ne nous aide-t-il pas surtout à dormir ? Ne devrait-il pas être un éveil, au contraire : une attention apportée au fait d'exister; un instant de l'unique éternité, exalté par le fait d'être joué; non l'instant le plus extraordinaire, non l'aventure la plus folle, non l'entassement quantitatif de violences improbables ; mais cet instant-là, isolé, de même que chacun de nous est cette personne-là, inimitable.

Nous avons soif d'honnêteté, d'authenticité et non de rêves consolants. Or que vient-on nous proposer comme progrès ? une mise à disposition pour n'importe qui de n'importe quoi. Une simple augmentation de volume et non de qualité, d'informations, d'images, de sons, de gesticulations.

Images virtuelles, musiques virtuelles. N'importe quoi, mécaniquement assemblé n'importe comment. Pléthore fabuleuse! (pense, ravi, l'Apprenti Sorcier). D'autant plus que tout cela rapporte de l'argent.

Je vais pouvoir (se dit l'Apprenti) apprendre toutes les disciplines, apprendre l'histoire, modifier l'histoire; devenue virtuelle aussi, produire des oeuvres de génie à volonté. D'ailleurs qu'est-ce qu'une oeuvre de génie ? Ce sont des éléments de réalité assemblés dans un certain ordre, ou un certain désordre, au choix. Allons-y mon petit, amusons-nous. L'Apprenti pour son propre compte serait justifié s'il existait seulement par lui-même et pour lui-même. Mais il y a plus que notre humanité, au profit de laquelle nous ravageons les autres règnes. Il y a l'unique tissu de la "robe sans coutures", la trame changeante et multiple de ce qui est.

L'Apprenti et son maître le Sorcier, s'ils cherchent à s'approprier le dessin fabuleux, courent un grand danger.

L'endormissement actuel de l'humanité dans l'obscure matrice du subconscient est un signe de lassitude et de renoncement à vivre. Nous ne vivons plus ; nous sommes vécus, déterminés et programmés par le Golem audiovisuel qui n'est plus que système cybernétique de boutons actionnés les uns par les autres, en circuit fermé. Le succès de tel spectacle est prouvé par l'audimat; il faut donc l'accroître, le multiplier. Il rapporte de l'argent. Or l'argent est la preuve suprême, le bien suprême. Tout le système s'enclenche automatiquement : auto-commandé et suffisant. L'humanité est remerciée, licenciée. Tu as

fait assez. Maintenant, dors. La machine compte pour toi la recette du spectacle et, en fonction du gain obtenu, en programme d'autres.

La représentation d'une oeuvre, en tant qu'événement, est authentique. Ce qui en fait la valeur, ou l'absence de valeur, c'est la présence ou non de beauté : valeur cosmique, universelle.

Devant les perfectionnements toujours croissants de la technique à la disposition du plus grand nombre désormais et devant le visage nouveau ainsi donné à notre temps, la question se pose : Cela est-il beau ? Car c'est la seule chose qui importe.

La fiction seule est fastidieuse. L'expression "C'est du cinéma" pour désigner un mensonge maladroit en dit long sur l'état de délabrement de notre soi-disant culture.

Lorsque les Grecs voyaient jadis représenter "Les Perses" d'Eschyle, ils ne disaient pas, en bâillant et en ricanant l'équivalent de "c'est du cinéma" ; ils couraient s'armer pour défendre, contre les ennemis, leur patrie.

Leur patrie, c'était celle de l'Olympe et de Delphes, celle des neuf muses, celle des sciences et des arts. Il valait la peine, pour elle, de mourir ou de tuer. Le théâtre parlait de choses véritables : de vie, de mort, d'hérédité, de destinée. Et le rire était un vrai rire, signe de liberté et de courage.

L'enthousiasme, l'acquiescement à notre aventure commune, causés par la beauté ou par l'amour, importent seuls. C'est un état de bonne santé de la vie, heureuse d'avoir lieu.

Et le reste : applaudissements, réussite, grossissement du compte en banque, n'a guère d'importance.

La vanité

L'ennui, la vanité et la soif de puissance sont nos mobiles désormais. Notre rêve éveillé, s'il obtient de distraire les autres, nous rapporte de l'argent, donc de la puissance. Et cela satisfait notre vanité.

La vanité est l'ennemie de l'authenticité, du génie. Penser à soi parlant plutôt qu'à ce que l'on dit arrive bien souvent aux comédiens, aux hommes politiques et retire de la valeur à leurs discours.

Penser à soi plutôt qu'au morceau que l'on exécute arrive à des pianistes, qui n'aiment pas tant la musique qu'ils jouent qu'eux-mêmes la jouant. S'ils aimaient cette musique, ils ne manifesteraient pas tant de hâte à s'en débarrasser à toute vitesse pour montrer leur virtuosité. L'amour exclut la vanité. Et les nuances sarcastiques préconisées par Erik Satie le long de ses partitions sont d'une sagesse profonde : "En silence" ... "Ne pas être là" ... etc...

Ravel -sans doute le dernier musicien- écoutait. Attentif, il écrivait la mélodie venue d'ailleurs, dans le mouvement lent du concerto en sol majeur.

Une petite note, puis une autre, une séquence, puis une autre. Discrète démarche légère. Notes qui se suivent, qui s'aiment. Choix de ces quelques notes, divinement exactes. C'est le contraire de la virtualité et du hasard : un choix humain, savant et inspiré. Une science accomplie de l'harmonie, de la composition lui permettait cette simplicité qui en est l'achèvement suprême.

Dans le théâtre l'on transmet une oeuvre d'un créateur à un public, le plus fidèlement possible. L'on s'en rend d'abord capable en s'exerçant. Ainsi s'établit un lien entre les temps, les esprits : lien qui fait cesser la solitude.

Dans la mesure où il délivre de sa propre solitude, le métier de comédien est profitable. Paraître non seulement un héros, mais un voleur, un clown, un monstre ou un idiot est un exercice salutaire. L'on triomphe avec leurs victoires, mais on souffre avec leurs remords, leurs humiliations. Solidarité dans la grande Représentation, dans le jeu du bien et du mal.

Le ridicule

Le ridicule est notre grande épreuve. L'on supporte d'être tué et même d'être torturé. L'on ne supporte pas d'être ridiculisé.

D'où l'importance des venimeuses "petites phrases" politiques.

D'où le rire sadique des bourreaux. Parce qu'il ne défait pas, ne détruit pas seulement la chair et les os, mais aussi la texture même de la personnalité.

Les femmes tondues promenées dans les rues de la Libération se suicidaient parfois.

De cette destruction totale le Christ aux outrages est le paroxysme. Sanglant, torturé, il est assis parmi les soudards rigolant, parmi la vulgarité, la grossièreté de tous les temps.

- Alors ça va, vieux ?
- Attends, on va lui mettre une couronne.
- Mais oui, mince ! c'est le roi des Juifs !
- Attends. Un sceptre dans la main.
- Ouais. Tiens, voilà un roseau. Mets-le lui dans la main. Tiens le droit.
- Salut majesté.
- La touche !
- Et les idiots qui te suivaient, ils ont fichu le camp, hein !

Mais il arrive que le supplice ultime soit la délivrance ultime.

Etre ridicule. Mais qui est ridicule ?

N'être plus rien. Mais qu'est-ce que rien ? Qu'est-ce que le néant ? Il n'y a pas de néant. Tout est lumière et plénitude.

Le jeu de la réalité, le jeu de tout le possible se joue sur la scène et dans la vie. Les comédiens supportent bien le ridicule. Les coups de pied ne leur font rien, car ils sentent obscurément que l'être essentiel qu'ils sont n'en est pas affecté. Ils représentent tel ou tel personnage. Ils sont eux-mêmes personnages dans l'immense théâtre.

Chacun de nous joue à être lui-même : un savant génial ou un mendiant génial. Et chacun est bien plus que ce personnage. Il faut jouer et se regarder jouer. Etre innombrable, être simple, être libre.

La bataille pour être

Ainsi que l'avait constaté Paul Valéry, la bataille pour être lu, écouté, regardé, pour demeurer dans les mémoires suppose l'absence des autres écrivains, comédiens, politiciens, etc... Car la journée n'a que douze heures et le public ne peut pas être partout à la fois, voir, écouter, comprendre tout à la fois.

Dans cette gigantesque mangerie sous-marine qu'est la civilisation, les faibles disparaissent; parfois n'apparaissent même pas. Les forts deviennent imposants, durables.

Ils sont imités, plagiés, discutés, insultés, parfois vénérés. Parfois eux-mêmes s'engloutissent, pour être retrouvés quelques années ou quelques siècles plus tard. L'on tire de l'oubli un inconnu. Ravissement, car l'exhumé, n'ayant plus d'ayants-droit, tout le bénéfice est pour le découvreur. Alors le moindre griffonnage est précieux. C'est pourquoi les génies feraient bien de détruire, de leur vivant, le rebut de leur production.

Certains sont doués pour écrire des textes de théâtre, d'autres pour les mettre en scène, d'autres pour les jouer, d'autres pour enseigner le jeu à d'autres. Certains enfin pour vendre des billets d'entrée à des spectateurs et quelques-uns pour crier, dans la rue, les mérites des uns et des autres. Il faut de tout pour faire un monde.

Groupes, individus, génies ; ne craignons pas d'être mangés. C'est ainsi que la vie se perpétue.

Quant à savoir qui sera le premier et le seul, c'est un jeu de petits enfants. Le premier dans la gloire, le succès signifie, par contrepartie, le premier dans la solitude, la déroute, car tout se tient .

L'éternel gagnant c'est celui qui est, qui meurt et qui devient, dans tous les états et tous les temps. Et de lui chacun fait partie.

Venons donc sur la Scène donner notre réplique. Saluons et disparaissons. Quelle importance ? En silence, nous reviendrons et nous applaudirons les autres.

L'on a tort de confondre vie et célébrité. Les animaux, les arbres, les vagues sont anonymes. Leur nom se confond avec le Nom. Et la beauté n'appartient à personne.

Plutôt que de nous entre-manger, comme des poissons, cherchons ce que nous pouvons nous apporter les uns aux autres, de bon gré.

Nous nous apportons tous la vérité. La vérité est dans l'histoire racontée et dans celui qui la raconte. Elle est dans celui qui l'écoute. Elle est aussi dans ceux qui dorment, s'en vont à leur travail ou s'en reviennent. Dans ceux qui s'aiment, se détestent, dans les ignorants et les sages. Nous sommes tous la vérité, et chaque pierre l'est aussi.

La contradiction au théâtre et dans la vie

Au théâtre, comme dans la vie, il s'agit d'alterner quelque chose et rien. Rapports difficiles du particulier et de l'universel. Les deux sont complémentaires, mais leur entente constitue le grand problème.

Sur une scène, dans un bureau, au sommet de l'Etat, du haut de la colline d'où l'on gère la bataille, ou devant cette page où l'on fait se succéder certains mots plutôt que d'autres, l'on isole une chose, une séquence de cette totalité dont la profusion monstrueuse équivaut à rien.

Il s'agit d'agencer des mots, des notes, du silence, des actions et du repos; l'économie d'une série avec des éléments divers, illimités; le choix d'une discipline parmi toutes celles qui se proposent.

La vie est un embarras du choix et, comme toute activité, le théâtre l'est aussi.

Le vide n'est pas bon. Le trop-plein n'est pas bon non plus. Une oeuvre est un compromis entre les deux : telle chose et telle autre, assemblées de telle façon.

De plus le dramaturge, le comédien marient les immobiles mots d'un texte avec leur sens, en mouvement dans la pensée.

Il faut construire ainsi la vie, sa représentation ou sa journée dans l'oeuvre inconnaissable, sans limites.

Le théâtre doit isoler une aventure déterminée de la multiplicité des possibles, de tous les mots, les couleurs, les actions, ainsi que les étoiles éloignées, dont le message nous parvient. Cela en termes d'authenticité vécue dans l'immédiat : concilier cet immédiat mouvant, aléatoire et la forme durable des compositions, leurs architectures choisies, une fois pour toutes édifiées.

Difficile carrière que celle du comédien! Il s'agit, en effet, de sortir de soi tout en y restant. Cela ne serait-il pas une forme de la suprême sagesse ? Car je ne suis là, sur cette scène, qu'en vertu de l'immensité des mondes. Mais l'immensité des mondes est vue et ressentie par ce petit point qui est moi. Comment s'y retrouver?

Les Grecs antiques n'avaient-ils pas trouvé la solution avec l'enthousiasme? Car cet état spécial nous fait accepter d'être, parmi tout ce qui est.

Faisons du théâtre, comme n'importe quelle autre activité, c'est-à-dire avec la souffrance d'une chose limitée et le contentement, la paix d'une chose contenue dans le tout.

Et maintenant sortons, dans l'automne pluvieux, pour constater la tristesse des herbes, l'immense rêve des nuages. Et puis rentrons faire notre ménage. Cela aussi, d'une façon surnaturelle, est du théâtre.

Lino FONSSAGRIVES

LE PARADOXE DE LA PENSEE TRAGIQUE DE NIETZSCHE

Si l'on entend par paradoxe une thèse qui s'oppose à l'opinion (la *doxa*), et si la conception nietzschéenne du tragique va à l'encontre de la signification courante des concepts de tragédie et de tragique, alors on peut dire qu'il y a un paradoxe dans la pensée tragique de Nietzsche. Or il semble bien, justement, que la culture, la pensée, la philosophie tragique de Nietzsche s'opposent à tout ce que l'on a pu entendre par tragique avant lui.

L'essence du tragique : la joie

Qu'est-ce donc que le tragique selon Nietzsche ? En fait Nietzsche veut substituer sa vision tragique du monde à deux conceptions classiques du tragique : la vision dialectique et la vision chrétienne. La tragédie meurt donc de trois manières : par la dialectique de Socrate, par le christianisme et par la dialectique moderne et Wagner réunis. C'est ce qui fait dire à Nietzsche : "C'est moi qui ai découvert le tragique" (*Volonté de Puissance*, IV, 534), que même les Grecs n'ont pas vraiment bien connu. La dialectique expose une vision du tragique qui le relie à la contradiction, à l'opposition, bref au négatif : c'est le côté "dramatique", au sens vulgaire qu'a pris ce terme, de la contradiction inhérente à la souffrance et à la vie. En revanche, Nietzsche, c'est clair dès la *Naissance de la tragédie*, n'est pas dialecticien. Il se rapproche plutôt de Schopenhauer. La *Naissance de la tragédie* va de pair avec les concepts dialectiques du christianisme : la justification de la vie, c'est-à-dire la réconciliation de la contradiction, la rédemption de la souffrance. Ainsi Dionysos et Apollon ne rentrent pas dans un rapport d'opposition, comme les deux termes opposés d'une contradiction, mais tous deux participent de sa résolution, Apollon par la contemplation de l'image plastique, Dionysos par le plaisir supérieur grâce auquel il résout la contradiction, dans la surabondance de l'être et de la volonté. Et la tragédie est justement cette résolution réconciliatrice. Même si Dionysos est le personnage essentiel du tragique, de même que le choeur est le spectateur tragique. Apollon, lui, propose une expression dramatique - au sens précis du terme, "qui tient du drame, relatif au théâtre" - du tragique.

Le tragique chez Nietzsche est donc tout le contraire de ce que l'on pense. Avec Dionysos, "même la plus âpre souffrance" est affirmée, car l'essence du tragique, c'est l'affirmation, c'est-à-dire, paradoxalement, la joie. Le tragique ne réside donc pas dans l'angoisse, le dégoût ou la nostalgie de l'unité. Il est au contraire dans le caractère multiple et divers de l'affirmation prise en tant que telle. La joie du multiple, la joie plurielle, voilà l'essence du tragique. La joie tragique n'est donc pas l'effet d'une purgation, ou d'une réconciliation, ni d'une résignation ou d'une sublimation, d'une *catharsis* telle qu'elle apparaît dans la conception aristotélicienne de la tragédie. La joie n'est pas le résultat d'une sublimation morale ni d'une purgation médicale de la douleur, de la peur ou de la pitié. La *catharsis* ne conçoit le tragique que comme le moment des passions déprimantes, c'est-à-dire, selon Nietzsche, des sentiments réactifs (*Volonté de puissance*, IV, 460). Pour Nietzsche, tragique ne signifie pas éthique mais esthétique, car la tragédie, en sa forme, est joyeuse : "La renaissance de la tragédie entraîne la renaissance de *l'auditeur artiste* dont la place au théâtre, jusqu'à présent, a été occupée par un étrange quiproquo, aux prétentions mi-morales,

mi-érudites, le critique" (*Naissance de la tragédie*, 22). Il faut dégager le tragique de la peur et de la pitié, qui sont les sentiments des mauvais auditeurs, qui lui donnent le mauvais sens de la mauvaise conscience. S'il y a une éthique du tragique, c'est donc une éthique de la joie. Anti-dialectique, le tragique est donc aussi anti-religieux. Non fondé sur la négativité de la vie, mais sur la positivité du multiple et de la joie. "Le héros est gai, voilà ce qui a échappé jusqu'à maintenant aux auteurs de tragédies" (*Volonté de puissance*, IV, 50). La tragédie avoue franchement un gai dynamisme.

Nietzsche délaissera lui-même l'idée du *drame*, présente dans la *Naissance de la tragédie*. Car le drame est pathétique, il est fondé sur la contradiction inhérente au *pathos* chrétien. C'est ce que Nietzsche reprochera à Wagner : que sa musique soit dramatique et non pas affirmatrice. Il faut substituer le caractère héroïque au caractère dramatique de la tragédie : le héros est gai, joueur, léger, danseur (*Volonté de puissance*, III, 191, 220, 221; IV, 17-60). Ainsi Dionysos a-t-il pour devoir de nous faire danser et jouer. Dionysos, c'est-à-dire "Polygethes", le dieu des multiples joies.

Quant à la dialectique, elle signifie la mort de la tragédie, que ce soit par son côté théorique (Socrate) ou chrétien (Hegel). La dialectique est l'idéologie chrétienne qui justifie la vie par le travail du négatif. Ce qu'il y a de commun à cette idéologie et à la pensée tragique, c'est la question du sens de l'existence. L'une accuse la vie et la rachète, transforme l'existence en faute et en culpabilité puis la rend juste. Ainsi Hegel interprète l'existence dans la perspective de la conscience malheureuse, figure de la mauvaise conscience chrétienne. Même Schopenhauer justifiera la vie en la niant. L'autre, la pensée tragique de Nietzsche, ne fait pas de la souffrance la justification de l'existence mais, au contraire, de l'existence la justification de toute affirmation, et même de la souffrance.

Le tragique contre le nihilisme

Aussi la pensée tragique s'oppose-t-elle au nihilisme. Le nihilisme est négation de la vie, dépréciation de l'existence, ressentiment, mauvaise conscience, idéal ascétique, bref esprit de vengeance. Ainsi, on le sait, le christianisme est rempli de ressentiment et de mauvaise conscience. "L'instinct de la vengeance s'est tellement emparé de l'humanité au cours des siècles que toute la métaphysique, la psychologie, l'histoire et surtout la morale en portent l'empreinte. Dès que l'homme a pensé il a introduit dans les choses le bacille de la vengeance." (*Volonté de puissance*, III, 458). La pensée tragique est alors la lutte contre le nihilisme et l'esprit de vengeance, tentative de transformer l'homme qui déprécie l'existence en surhomme, qui n'a pas de ressentiment. En ce sens la philosophie de Nietzsche tout entière est fondée sur la pensée tragique. Il s'agit d'opérer une "transmutation", de produire une "nouvelle manière de penser". Penser affirmativement, en affirmant la vie, la volonté, en excluant le négatif. Tel est le message joyeux de Nietzsche, le "gai savoir" : "Volonté, c'est ainsi que s'appelle le libérateur et le messager de la joie" (*Ainsi parlait Zarathoustra*, II, "De la rédemption" et *Ecce Homo*, IV, 1 : "Je suis le contraire d'un esprit négateur. Je suis un joyeux messager comme il n'y en eut jamais."). La pensée tragique donne donc le gai savoir. Le tragique n'est pas dans le ressentiment et ses récriminations, dans la mauvaise conscience et ses conflits, dans la volonté et ses contradictions qui la font se sentir responsable et coupable. A la limite, le tragique n'est pas non plus dans la négation du ressentiment, de la mauvaises conscience ou du nihilisme. Car le tragique n'est pas négation. Tragique veut dire joyeux. La volonté est dans la création et l'affirmation. Le tragique est dans la pure positivité, la pure multiplicité, le gai dynamisme. L'affirmation est

donc tragique, car elle est affirmation du hasard, et de sa nécessité, du devenir, et de son être, de la multiplicité et de son unité. Le hasard est tragique. Le reste est comédie : comédie de la mauvaise conscience, du nihilisme, du *pathos* dialectique et chrétien.

Le tragique s'oppose donc au nihilisme, car le nihilisme veut dire pessimisme, c'est-à-dire dégoût, morosité et nostalgie réunis, *spleen* romantique. Au contraire, la volonté de puissance affirme la vie contre le néant, crée des valeurs au lieu de se lamenter sur la mort de Dieu. Le nihilisme est décadent, la pensée tragique est créatrice. Le héros tragique a donc toute aptitude à l'affirmation dionysiaque. Il a une telle énergie qu'il peut tout transmuter en affirmation. "Un tel esprit *libéré* apparaît au centre de l'univers, dans un fatalisme heureux et confiant avec la *foi* qu'il n'y a rien de condamnable que ce qui existe isolément, et que, dans l'ensemble, tout se résout et s'affirme. *Il ne nie plus*... Mais une telle foi est la plus haute de toutes les fois possibles. Je l'ai baptisée du nom de *Dionysos*." (*Crépuscule des idoles*, 180).

Il ne faut donc pas confondre la négativité des faibles (réactive, nihiliste) avec la négativité des forts (active, dionysiaque). Il s'agit d'opérer un dépassement du nihilisme. Non pas le pessimisme, donc, ou le "nihilisme incomplet", le nihilisme passif, mais le nihilisme actif : "C'est l'état des esprits forts et des volontés fortes; à ceux-là il n'est pas possible de s'en tenir à un "jugement" négatif; la *négation active* tient à leur nature profonde. Le jugement négateur vient seulement à l'appui de leur action négatrice." (*Volonté de puissance*, Tome II, Livre III, § 102, p. 43). Il s'agit de participer à la fête de la puissance. Le nihilisme manifeste une forte spiritualité : c'est un moment de décadence, mais une décadence qui se détruit elle-même pour se transcender par une activité créatrice. La pensée tragique est une puissance d'oeuvre, une exigence de création. C'est le seul moyen de juger la Volonté de Puissance : le créateur est "l'homme en qui la puissance déborde" (*Volonté de puissance*, Tome I, § 12, p. 34). La pensée tragique signifie puissance, liberté, passion créatrice. Elle ne doit pas se confondre avec le besoin de bonheur : l'homme *supérieur* se distingue de l'*inférieur* par l'intrépidité avec laquelle il provoque le malheur : c'est un signe de *régression* quand les valeurs eudémonistes commencent à passer au premier plan (lassitude physique, appauvrissement du vouloir)... Une force pleine veut créer, souffrir, périr." (*Volonté de puissance*, Tome I, Livre II, § 551, p. 371). La pensée tragique ne vit pas le bonheur de la soumission, mais la joie de la puissance. Alors que le ressentiment et la vengeance sont le fait de l'impuissant, la véritable joie est le fait du créateur, de celui qui a la puissance d'oeuvrer, la puissance dionysiaque.

La vérité tragique

Mais le symbolisme de Dionysos ne correspond pas simplement à la problématique esthétique de l'art. Il se rapporte aussi à la problématique ontologique en tant qu'il signifie le conflit tragique de la vie et de la connaissance : " Le rapport de l'*art* et de la *vérité* est le premier sur lequel j'ai réfléchi. Et maintenant encore leur inimitié me remplit d'un effroi sacré. Mon premier livre a été consacré à ce fait; la *Naissance de la tragédie* croit à l'art, avec, à l'arrière-plan cette autre croyance, que, *l'on ne peut pas vivre avec la vérité*." (*Volonté de puissance*, Tome II, Livre III, § 557, p. 172). La pensée tragique, c'est donc aussi l'idée que l'art est une protection de la vie contre la vérité. Dans la tragédie grecque, "nous reconnaissons... la possibilité de vivre malgré le savoir". Il faut procéder, pour Nietzsche, à une réhabilitation de l'apparence en faveur de la vie, contre le savoir. Le dionysisme est aussi, comme l'apollinisme, force d'illusion, médicament contre la

connaissance, mais aussi, du même coup, apparition de la Vérité tragique. Qu'est-ce donc que la sagesse tragique ? C'est la sagesse du Silène, compagnon de Dionysos, vérité terrifiante que les Grecs découvraient lors des fêtes dionysiaques, détruisant l'apparence apollinienne. Dionysos, c'est donc aussi la vérité dangereuse contre le mensonge consolateur d'Apollon. De plus le choeur de la tragédie hellénique, médium de Dionysos, est celui qui "proclame la vérité qui jaillit du sein de l'univers". (*Naissance de la tragédie*, § 8, p. 63). L'apollinisme met alors tout en jeu pour mobiliser le choeur tragique à son service : il signifie l'art mensonger contre la vérité mortelle du dionysisme. L'illusion esthétique que procure l'apollinisme est donc le remède contre le dégoût de la vie, les souffrances de l'homme dionysien qui parvient à la vérité, au savoir. C'est le choeur tragique "qui console l'Hellène méditatif (...) L'art le sauve" (*Naissance de la tragédie*, § 7). La connaissance tragique fait que l'homme se retrouve face à une vérité inhumaine. Et pourtant, "c'est *la félicité qui accompagne la connaissance de la pire douleur*" (*Naissance de la tragédie*). La douleur et la contradiction ne sont donc pas signes de manque dans l'Etre, mais expression d'une plénitude créatrice, la destruction étant nécessaire à toute création. Dionysos est justement le représentant, dans la *Naissance de la tragédie*, de cette négativité *constructive*, cause du plaisir tragique, celui de voir la destruction. Le dionysisme est "participation panthéiste à toute joie et à toute peine (...) union nécessaire entre la création et la destruction" (*Volonté de puissance*, Tome II, Livre IV, § 556). Et c'est le choeur tragique qui doit nous faire ressentir cette vérité tragique.

La pensée tragique, du véritable philosophe, est donc "une attitude dionysiaque en face de l'existence (...) un *amor fati*" (*Volonté de puissance*, Tome II, Livre IV, § 14). C'est l'idée d'une affirmation absolue, non pas affirmation dans la perspective d'un optimisme moral et théologique à la manière de Leibniz, ou dans le sens d'un fatalisme passif, mais plutôt pessimisme héroïque, affirmation authentique qui sublime la souffrance par la création. Non pas le oui de l'âne, mais la responsabilité tragique.

La pensée tragique de Nietzsche explicite donc le tragique dans un sens opposé au sens courant. Car le tragique ne réside pas dans la tristesse, mais dans la joie. Le tragique n'implique pas le nihilisme, mais l'affirmation absolue. Enfin le tragique ne signifie pas la douleur mais le plaisir pris à la vérité douloureuse.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Joseph-Desfontaines, Melle

THEATRE ET CINEMA : EXEMPLE D'UNE DIALECTIQUE DANS L'ESTHETIQUE DE LA REPRESENTATION

La question des rapports entre théâtre et cinéma impose une prise en compte des ressemblances et des différences qui les caractérisent. Il s'agira donc non pas de réfléchir sur ce qu'est le théâtre et ce qu'est le cinéma, mais de proposer une définition de l'un en fonction de l'autre. Reste qu'il faut tout de même partir d'une définition de ces deux concepts. Si l'on fait référence à l'analyse d'Aristote dans sa *Poétique*, le théâtre serait la reproduction vivante ou imitation (*mimesis*) d'événements réels ou fictifs (susceptibles de provoquer du plaisir et par là de divertir). S'ensuit la fameuse conception aristotélicienne de la *catharsis*. D'autre part le cinéma, quant à lui, correspond à la production d'images dotées d'un mouvement apparent. Ainsi Bazin définit le cinéma comme la production d'un univers imaginaire qui "ait sur l'écran la densité (...) du réel". On peut donc voir dans le théâtre et le cinéma deux types de représentation artistique, mais pour le théâtre il s'agit d'une représentation au moyen du corps et du langage alors que pour le cinéma la représentation se fait au moyen d'images. D'où le paradoxe si l' on envisage le théâtre comme enregistrement filmé d'une pièce et le cinéma comme mise en scène d'un film. Théâtre filmé et cinéma théâtralisé, dialectique de ce monde de la représentation.

Le théâtre comme articulation d'un corps avec un langage et le cinéma comme production d'images en mouvement

Nécessité et contingence de la corporéité

Le théâtre ne peut fonctionner que par l'intermédiaire de corps, et plus particulièrement de corps humains. Il n'y a pas de théâtre sans personnages (humains). Même si on pense aux spectacles de la troupe Zingaro dirigée par Bartabas, il faut qu'il y ait des hommes pour qu'il y ait théâtre, sinon, c'est du cirque. Ce qui fait la théâtralité, c'est la présence de corps humains et non seulement animaux. Pas de théâtre sans acteurs. Peut-on en dire autant du cinéma puisqu'on parle d'acteurs de cinéma ? Non. On peut en effet trouver des films sans personnages, sans corps humain. Par exemple les documentaires sur les animaux. Mais s'agit-il alors de cinéma ? C'est seulement possible et non pas nécessaire. On peut penser ainsi au film de Luc Besson : *Atlantis*. Le film peut transcrire la nature, la réalité dans sa nudité (c'est le principe des reportages), pas la pièce de théâtre, qui est nécessairement plus travaillée, moins immédiate, plus artificielle.

Nécessité et contingence du langage

Pas de théâtre sans corps humain, car corps humain, personnages sont là pour exprimer un texte, là pour dire un discours. Les personnages sont là pour leur voix. Même si la présence de la parole est restreinte. C'est le cas dans la pièce de Beckett, *En attendant Godot*. On y perçoit une représentation du silence et de l'attente par la parole. Pas de théâtre sans parole, sinon il s'agit de pantomime. On pourrait mentionner une exception peut-être : le théâtre japonais (théâtre Nô). Mais c'est qu'alors il y a des gestes : donc il faut des corps

(humains) capables d'exprimer un sens par le mime. Est-ce à dire qu'il n'y pas de paroles dans les films? Pas nécessairement. C'est ce qui apparaît dans les films muets comme ceux de Chaplin (c'est même l'origine du cinéma). C'est aussi le cas de certains films modernes qui ont un parti-pris de dépouillement, de retour à l'origine, aux sources. Le film ne fonctionne pas par les paroles ou les gestes du corps, mais par les images.

Statut de l'image au théâtre et au cinéma

Pas de cinéma sans images. Mais des images en mouvement. Godard, par exemple, définit le cinéma de la manière suivante : "le cinéma, c'est 24 images par seconde". C'est d'ailleurs l'origine étymologique du mot cinéma qui vient du grec *kinesis*, qui signifie "mouvement". S'il n'y a pas de mouvement, c'est en effet de la photographie, comme celle d'un Doisneau. Il y a bien sûr des exceptions comme tel film, dans lequel apparaît une seule image bleue, pendant longtemps, et avec des voix off. Ce en quoi ce film se distingue d'une photographie (sans voix et instantanée). Il y a donc un rapport essentiel de l'image au temps. Comme le montre Deleuze dans *L'image-temps* : le cinéma est la vision indirecte du temps à travers les mouvements divers des images perceptions, affections, pulsionnelles ou d'actions. D'où la possibilité d'analepses (*flash-back*) ou de prolepses. En revanche au théâtre il y a une vision directe du temps, dans sa linéarité, même si on peut y introduire de la discontinuité. Il n'y a donc pas d'images au théâtre si ce n'est les images réelles qui nous viennent des objets et des personnages que nous voyons. Image naturelle du théâtre, image artificielle du cinéma.

Le théâtre et le cinéma comme arts du spectacle

Caractère artistique du théâtre et du cinéma

On peut penser le théâtre comme un art si l'on suit la tradition aristotélicienne et platonicienne. Comme le dit Aristote :"L'art est l'imitation de la Nature". Dans cette perspective, le théâtre est *mimesis*, reproduction, représentation, imitation. Chez Platon on trouve une critique de l'art (théâtral) comme dans *République*, III, *Phèdre*, *Lois*. L'art théâtral est alors pensé comme déréel, irréel, surréel, simulacre, jeu illusoire des apparences. En revanche, pour ce qui est du cinéma, les discussions ont été vives, après 1914-1918, sur la question de la définition d'une "spécificité" du cinéma en tant qu'art. C'est Ricciotto Canudo qui est l'inventeur de l'expression "Septième art" ce qui montre bien le désir d'autonomie esthétique qu'impliquait une telle définition : "Le septième art représente, pour ceux qui l'appellent ainsi, la puissante synthèse moderne de tous les arts : arts plastiques en mouvement rythmique, arts rythmiques en tableaux et en sculpture de lumière " (1921). Les années 20 reprirent et varièrent cette idée de base. On parle alors de "musique de la lumière", de "cinégraphie", de "cinépoésie" (Abel Gance). Le cinéma allemand cherche des références dans les arts plastiques et l'architecture : parallèlement, on en vient à prendre le cinéma pour un "espéranto visuel", langage universel du visuel, ramenant à un stade adamique de la communication. Le cinéma a acquis son autonomie artistique : non pas art de la mise en scène mais art de la mise en images.

Spectacularité du théâtre et du cinéma

On peut distinguer deux caractéristiques de cette spectacularité : la présence de la représentation et celle d'une assemblée de spectateurs. Pour ce qui est de la représentation on

peut faire référence à la conception du théâtre par Artaud. Le théâtre est ici manifestation, exaltation, affirmation de la vie comme force. La théâtralité est présence pleine et sacrée de l'existence du corps humain, de la "chair vive", telle que la révèle le théâtre balinais. Le théâtre permet de conférer à la vie le double privilège suivant : constituer une représentation originaire de l'être, son autoprésentation visible, d'une part, permettre un accomplissement absolu, un assouvissement total et terrifiant de nos sens, d'autre part. Le théâtre est représentation, spectacle comme pseudo-réalité, simulacre de l'être. Il y a donc dans le théâtre comme dans le cinéma un mécanisme d'extériorité nostalgique, de tension douloureuse (et vaine) de retour à un état originel et comme fantasmé : celui de la spectacularité (de l'apparence donnée intentionellement à voir et inspirée au regard du spectateur virtuel ou réel) relativement à l'être réel. En ce sens tous deux se distinguent de la musique. La spectacularité du théâtre (la scène) et du cinéma (les images) n'est jamais perçue et envisagée au sens même de l'être du langage (le texte et les dialogues), dont la structure et le fonctionnement sont censés remplir un rôle instrumental, constituer un outil extrinsèquement contingent, au service temporaire et éphémère de la représentation.

La représentation théâtrale ou cinématographique suppose aussi un auditoire, une assemblée de spectateurs. On passe alors du point de vue du créateur à celui du contemplateur. En est-il de même pour la peinture ? Il semble que non dans la mesure où l'on ne communie pas devant un tableau (on est seul à seul). Pour qu'il y ait spectacle, il faut qu'il y ait un public (nombreux). Sinon il n'y a que vision solitaire. Un film ou une pièce de théâtre cherchent à faire date et événement : c'est ce qui confère un caractère spectaculaire qui ne leur appartient pas en propre forcément. On peut se demander si les spectateurs restent concernés par les qualités théâtrales ou cinématographiques intrinsèques des oeuvres présentées, ou s'ils ne sont pas conviés à apprécier en priorité la pertinence ou la nouveauté du projet (en termes publicitaires, le "concept"). Ainsi la société contemporaine est dite "société du spectacle".

Théâtre filmé et cinéma théâtralisé

Le théâtre filmé et la pièce comme film

Quand le théâtre (par exemple théâtre de boulevard ou vaudeville) est filmé, on perd la communion acteur-spectateur. On perd la présence qui se voit remplacée par un substitut. On a ici non plus l'image réelle, mais l'image fictive, non plus l'image naturelle, mais l'image artificielle. Il y a pourtant à l'origine un caractère sacré du théâtre. Ainsi les Mystères d'Eleusis consistaient en une mise en scène initiatique et profonde, non pas divertissante et superficielle. Le caractère unique est donc perdu du fait d'une répétition dédramatisante, relativisante. En revanche on gagne en absence de contraintes. C'est ce qui apparaît au niveau de l'unité de lieu ou d'action. Pour ce qui est de cette dernière par exemple, on peut introduire deux scènes en même temps, en quasi-simultanéité (alors qu'au théâtre il est nécessaire de rester un minimum de temps sur la scène). Pour ce qui est de l'unité de lieu, on peut se situer en plusieurs lieux : d'où une multiplication des scènes (alors qu'au théâtre, il est nécessaire de rester sur la même scène même si on peut changer les décors, mais on y perd alors en réalisme, contrairement au cinéma, comme cela apparaît dans l'adaptation de l'*Avare* de Molière au cinéma).

Une pièce est en fait comme un film d'images naturelles. La mise en *scène* (pour le théâtre) est équivalente au *scénario* (pour le cinéma). C'est toujours des images que l'on voit,

naturelles ou artificielles. C'est toujours une histoire que l'on suit, filmée ou jouée. Le jeu des acteurs est le même au théâtre et au cinéma (même si le travail de préparation et les circonstances ne sont pas les mêmes, le résultat est le même). Si le texte est en prose et non en vers, c'est un nouveau point de rencontre entre théâtre et cinéma. Aux séquences du film correspondent les actes de la pièce. Aux plans correspondent les scènes ou les répliques à l'intérieur des scènes. Ainsi dans telle mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare par la Comédie-Française, le décor, l'ambiance de fête, tout concourt à *imager* la mise en scène. On croit voir un film.

Le cinéma théâtralisé et le film comme pièce

Si l'on prend l'exemple du *Perceval le Gallois* de Rohmer, on est devant un film présenté à la manière d'une pièce de théâtre. Décors dépouillés, langage déclamatoire, intervention des personnages comme sur une scène, avec unité de lieu (comme dans la tragédie classique), unité de temps, unité d'action : tout concourt à *mettre en scène* les images, à ne pas nous les donner telles quelles, auquel cas nous serions victimes de l'illusion référentielle selon laquelle le récit cinématographique est réaliste, nous redonne la réalité telle qu'elle est, mais à nous donner les images de la réalité après les avoir stylisées, épurées, travaillées. Le théâtre donne alors au cinéma son caractère artistique alors que, seul, le cinéma ne serait que la pure et simple photographie (même s'il ne nous présente pas des instantanés mais un flux d'images) du réel.

On peut parler réellement du théâtre filmé ; on peut aussi parler dans certains cas particuliers du cinéma théâtralisé. Au sens où le cinéma emprunte au théâtre des modes de représentation. Par exemple lorsqu'on parle d'une *adaptation* au théâtre d'un film. Il s'agit de transcrire la même histoire mais avec des procédés de représentation différents. Ici s'opère une translation des images vers le corps et le langage. Il y a une déperdition en réalisme, mais peut-être aussi un gain en expressivité. Ainsi comme l'explique Michel Bernard dans *Expressivité du corps*, le théâtre n'est rendu possible que par le jeu ambigu, les distorsions rusées et le travail de simulation de *l'articulation d'un corps* (qui énonce et qui s'énonce et par là tente de s'accréditer lui-même comme un dire) avec un *langage parlé ou écrit* qui tend à effacer la matérialité complexe de sa configuration et de la dynamique de sa profération, pour ne laisser transparaître que l'idéalité de son sens.

Le théâtre ressemble au cinéma car tous deux sont des arts du spectacle : ils ont une double caractéristique (artistique et spectaculaire, en tant que représentative). Mais le théâtre se différencie aussi du cinéma en ce qu'il nécessite l'articulation d'un corps avec un langage alors que le cinéma n'implique que la production d'images en mouvement. Dans ce jeu de l'identité et de la différence se tisse une véritable dialectique des arts du spectacle où le théâtre peut se filmer et le cinéma être théâtralisé, où la pièce prend la forme du film et le film celle de la pièce. Deux formes d'art bien distinctes donc, mais qui peuvent s'adapter l'une à l'autre, se fondre dans une symbiose dynamique. C'est la fonction de l'adaptation que de les mettre en relation, sans pour autant qu'elles perdent leur spécificité par ailleurs.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Joseph-Desfontaines, Melle

NOTES DE LECTURE

Alain COUPRIE, *Le théâtre (Texte, dramaturgie, histoire)*, Paris, Nathan-Université, coll. « 128 », n° 79, 128 pages.

Alain Couprié, Professeur à l'Université de Paris XII, étudie, en deux grandes parties, le théâtre comme genre littéraire, sa dramaturgie et son histoire. Etudier le théâtre suppose une interrogation sur le statut du texte théâtral en tant qu'oeuvre littéraire, matière du spectacle, et une réflexion sur l'écriture comme langage et signe. L'auteur fournit, à l'aide d'exemples classiques et contemporains, des éléments de méthode pour aborder la lecture d'une oeuvre de théâtre: spécificité du langage, dramaturgie, mise en scène, etc. Il offre également un panorama historique des différentes théories esthétiques concernant la comédie, la tragédie et le drame.

Les six chapitres composant la première partie, intitulée *Approches du texte théâtral*, étudient le texte théâtral sous ses différentes formes (dialogues, monologues, didascalies) et les personnages comme figures polysémiques et emblématiques. Cette analyse est illustrée de nombreux exemples empruntés au répertoire classique (Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais, Hugo, etc.) et moderne (Ionesco, Beckett, Arrabal, Gatti, Koltès, Grumberg etc.). Les premières analyses conduisent le critique à cerner une dynamique du théâtre avec ses différents langages allant du paraverbal au non verbal (déclamation, gestes, décor sonore, lieux scéniques, accessoires). Un rapide tour d'horizon des années 1950-70 conduit Alain Couprié à réfléchir sur la révolution théâtrale, la forme éclatée de son écriture, ses dérèglements, ses refus et ses interrogations. Le dernier chapitre, trop bref, concerne les mises en scène « révélatrices »: celles d'Antonin Artaud comme exemples de théâtre, d'aventure intellectuelle et psychique, et celles de Bertolt Brecht utilisées par Julien Beck, Ariane Mnouchkine et Roger Planchon.

Dans la deuxième partie, *Panorama historique et esthétique*, Alain Couprié, après avoir étudié les structures types de l'univers théâtral et les composantes d'une pièce de théâtre, s'interroge sur l'évolution et la distinction des genres dramatiques: comédie, tragédie, drame. La tragédie occupe une place de choix: remontant jusqu'aux origines de la tragédie grecque et à la *Poétique* d'Aristote, l'auteur cerne et définit ce genre majeur (depuis la tragédie antique jusqu'à la tragédie classique régulière, codifiée et épanouie). L'auteur revient sur l'appellation ambiguë de drame: il reprend les schémas anciens permettant de subdiviser ce genre littéraire en plusieurs sous-catégories (drame bourgeois, drame romantique, mélodrame, drame naturaliste, Théâtre-libre, drame symboliste, drame moderne).

Faute de conclusion, le livre d' Alain Couprié se termine par une annexe consacrée aux grandes familles tragiques et à certains mythes antiques, suivie d'une bibliographie bien organisée et d'un index. Sans apporter de révélation fondamentale, l'auteur, avec rigueur, s'attache donc à mettre le lecteur au contact du théâtre, diégésis et mimésis à la fois, et l'invite à reconsidérer quelques idées reçues sur ce genre. Au total, un manuel de synthèse des connaissances, trop bref certes, mais riche, suggestif et passionnant, dont on ne peut que recommander la lecture aux étudiants du premier cycle universitaire et à tous les amoureux de théâtre.

Bernard URBANI
Université d'Avignon

NOTE SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (Lille, 1984), de nombreux articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XXème siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (1995). Il anime le Laboratoire de Recherche «Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon», dirige et édite la revue annuelle du même nom. Il dirige et édite la revue *Théâtres du Monde*, publiée depuis 1991.

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de Philosophie.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime, *Présence du paradoxe en philosophie*, de plusieurs études sur les «Correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVIIème siècle» ainsi que d'articles consacrés aux rapports du théâtre et de la philosophie. A entrepris une recherche portant sur la pensée de Francis Hutcheson.

René AGOSTINI

Maître de conférences habilité à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime, *Le Théâtre de J. M. Synge: recherche pour une esthétique dramatique* et d'une édition bilingue de ses poèmes. A publié des articles sur W. B. Yeats, Sean O'Casey, J. Joyce. A traduit les poèmes de James Crowden et prépare une traduction de *The Great Hunger* de Patrick Kavanagh. A paraître prochainement la traduction de *Time to Go* de S. O'Casey dans la *Collection «Theatrum Mundi»* (Avignon: Arias).

Christian ANDRES

Professeur à l'Université d'Amiens.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur le *Siècle d'Or*, de plusieurs traductions et de divers articles sur Lope de Vega, Cervantes, etc...

Michel AROUIMI

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'Ecole du Louvre. Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Kleist, Melville et Kafka, de nombreux articles et particulièrement d'études sur des oeuvres théâtrales.

Jean-Luc BOUISSON

Attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université d'Avignon.

Titulaire d'une maîtrise et d'un DEA portant sur la musique anglaise, prépare actuellement une thèse de Doctorat nouveau régime sur «les rapports du duel et de la musique dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare».

Brahima CAMISSOGO

Docteur de l'Université Paul-Valéry, Montpellier III.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime, *L'Engagement dans le théâtre britannique contemporain: thèmes, formes, situations*. Plusieurs articles et traductions à paraître.

Richard DEDOMINICI

Maître de conférences à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio et de plusieurs autres études portant sur ce théâtre.

Edoardo ESPOSITO

Maître de conférences à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle en philologie romane et de divers articles sur la littérature italienne et le théâtre napolitain contemporain.

Lino FONSSAGRIVES

Femme de lettres. Auteur d'essais et de recueils de poésies.

Aline LE BERRE

Maître de conférences à l'Université de Limoges.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle et de plusieurs articles portant sur les littératures de langue germanique et particulièrement de diverses études sur le théâtre.

Emmanuel NJIKE

Professeur à l'ENS de Yaoundé - Annexe de Bambili-Bamenda (Cameroun).

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle, *Le théâtre d'André Roussin de 1945 à 1954 : Organisation dramatique et stylististique*. A entrepris une recherche sur «la raison d'Etat dans le théâtre français au XXème siècle» en vue d'un Doctorat d'Etat (Université de Yaoundé I).

Théa PICQUET

Maître de conférences à l'Université de Provence à Aix.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Donato Giannotti et de divers articles. Prépare actuellement une thèse de Doctorat nouveau régime sur «la pensée politique des républicains à Florence de 1490 à 1570».

Monique PINTHON

Professeur agrégé de Lettres Modernes. Chargée de cours à l'Université de Poitiers.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime, *Le Désir dans l'oeuvre narrative de Marguerite Duras* et de plusieurs articles.

Bernard URBANI

Professeur certifié de Lettres Modernes. Chargé de cours à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur la femme dans l'oeuvre d'Alphonse Daudet et de nombreuses études dont plusieurs sur le théâtre. Prépare actuellement une thèse de Doctorat nouveau régime sur Proust et Bassani.

Brigitte URBANI

Professeur à l'Université de Provence à Aix.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur la poésie de Giuseppe Ungaretti et d'une thèse de Doctorat d'Etat, *La Figure d'Ulysse dans la littérature italienne*, ainsi que de divers articles dont plusieurs portant sur le théâtre.

Claude VILARS

Titulaire d'une maîtrise et d'un DEA sur le théâtre de Sam Shepard. Prépare actuellement une thèse de Doctorat nouveau régime sur «théâtre et identité dans les pièces de Sam Shepard depuis 1975».

Ouriel ZOHAR

Professeur de théâtre à l'Université de Tel-Aviv (Israël).

Directeur artistique du «Théâtre de Technion» de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint Jean d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université.

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

SOMMAIE 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 PLAINEMAISON:
Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée
Jean-François PODEUR:
Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE
Didier ALEXANDRE:
Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel
Maurice ABITEBOUL:
Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello:*The Real Inspector Hound*
Anne LUYAT:
Le théâtre comme métamorphose:Wallace Stevens et Claude Régy
René AGOSTINI:
Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars
Michel AROUIMI:
Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 (1993)
LE THEATRE JADIS ET NAGUERE... ET AUJOURD'HUI

INTRODUCTION
Maurice ABITEBOUL.
Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"
Maurice ABITEBOUL:
Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance
Christian ANDRES:
Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIECLE VINGTIEME
François CHEVALDONNE:
Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles

René AGOSTINI:
Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE
Jean-Claude CRAPOULET:
Le théâtre écossais de 1918 à 1926
Liliane MEFFRE:
Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein
René AGOSTINI:
La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène
Aline LE BERRE:
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 Francoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

V. EN CETTE FIN DE SIECLE
Bernard URBANI:
"Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne": Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*

Michel AROUIMI:
Suicide sur scène de la violence: à propos du théâtre de Joël Jouanneau
Anne LUYAT:
Chambres, de Philippe Minyana "la haute tension du langage"
Christian IMBART
La fin du consensus: à propos du *Barillet*, de Jean-Pierre Pelaez
Céline GARCIA
A propos du *Barillet :* éléments de mise en scène

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:
Dédoublement de la représentation et représentation du dédoublement: les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto*, de Handel
Michel AROUIMI:
Le logiciel faustien

III. THEATRALISATION 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

SOMMAIRE DU NUMERO 5 (1995)
CONTOURS DE L'ECHEC AU THEATRE

INTRODUCTION
Maurice ABITEBOUL
Contours de l'échec au théâtre.

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"

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

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)

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

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)

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

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 AROUIMI
Ce que dit le théâtre à propos de lui-même

Louis VAN DELFT
Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline

Maquette, couverture, tirage :
IMPRIMERIE FACULTÉ DES LETTRES
AVIGNON
Dépot légal : Mai 1996
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 100 f