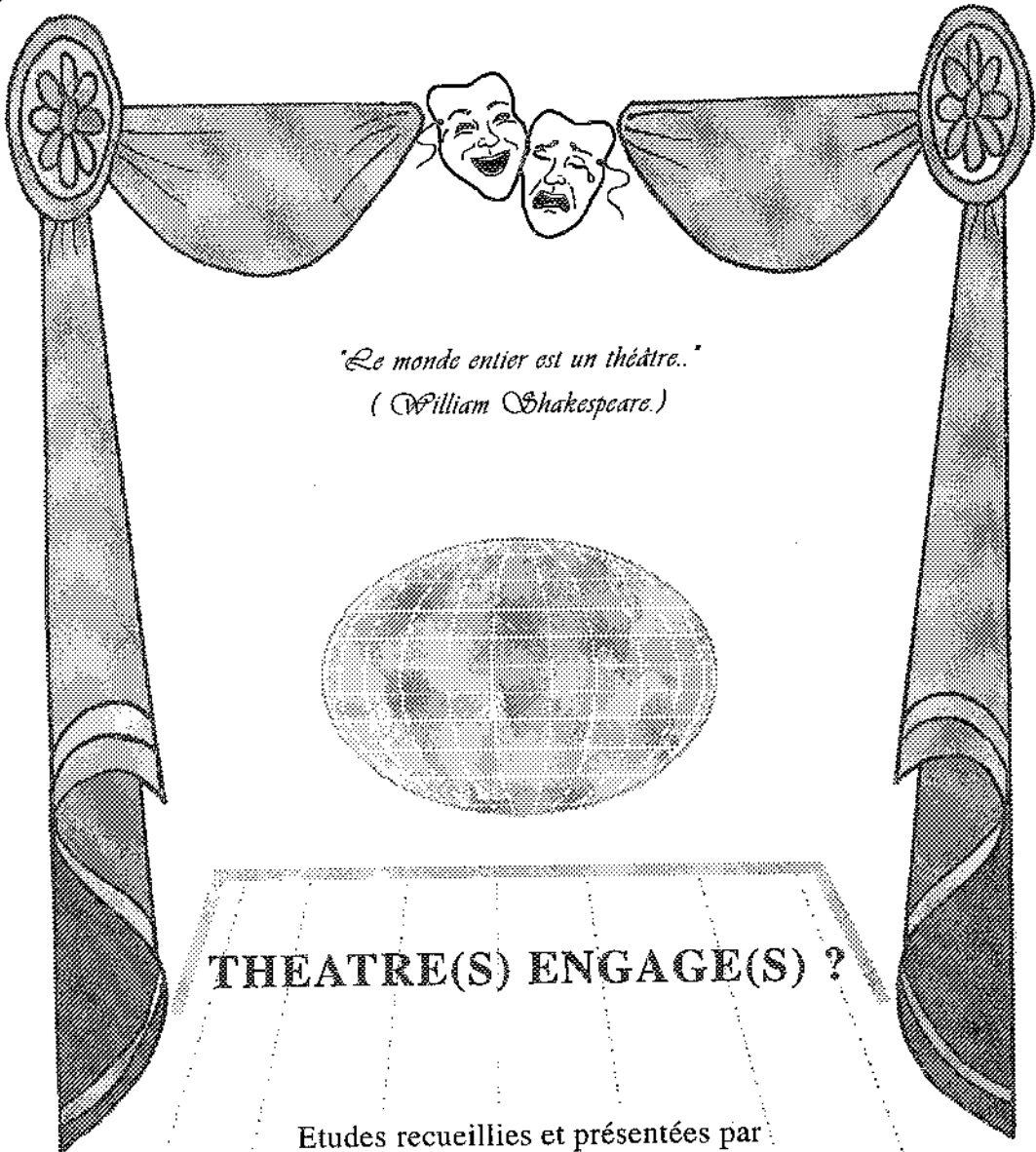


THEATRES DU MONDE



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

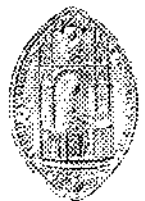
THEATRE(S) ENGAGE(S) ?

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, Professeur 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 habilitée 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)

-120 F (ou 80 F pour étudiants)

Prix de la revue au numéro:

-100 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 et d'une disquette (si possible) 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 7
PRINTEMPS 1997
THEATRE(S) ENGAGÉ(S) ?

INTRODUCTION:

Maurice ABITEBOUL: Théâtre(s) engagé(s)? p. 5

I. L'ANTIQUITÉ, LA RENAISSANCE ET L'ÂGE CLASSIQUE :

Nikos XENIOS:

Pouvoir et Théâtre : l'exemple des *Bacchantes* d'Euripide. p. 13

Théa PICQUET:

Le Théâtre du Cinquecento et l'engagement.

Jacopo Nardi : *I due Felici Rivali* (1513). (*Les deux heureux rivaux*). p. 17

Maurice ABITEBOUL:

La "guerre des sexes" dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare:
perversion, subversion et conversion. p. 35

Jean-Luc BOUISSON:

La musique et le duel : illustrations du désengagement idéologique
et de l'engagement esthétique dans l'univers dramatique shakespearien. p. 47

Christian ANDRÈS:

Du tyrannicide dans *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega :
oeuvre "révolutionnaire" ou conservatisme politique ? p. 57

Emmanuel NJIKE:

Instincts vivants et volonté de puissance dans *Britannicus* de Racine. p. 63

II. LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET L'ÂGE ROMANTIQUE

Aline LE BERRE:

Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ? La dérive de l'engagement
dans une pièce de Goethe. p. 71

Anny BOUVIER-CAVORET:

Lorenzaccio de Musset, un jeu de rôles? p. 91

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO :

Le peuple dans *La mort de Danton*, de Georg Büchner. p. 95

Richard DEDOMINICI :

Le *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, une méditation lyrique sur la nature
et l'exercice du pouvoir. p. 103

III. LE VINGTIÈME SIÈCLE : QUELQUES ASPECTS
DE L'ENGAGEMENT AU THÉÂTRE

René AGOSTINI:

Une Livre sur demande de Sean O'Casey, ou l'engagement dégagé. p. 115

Olivier ABITEBOUL:

L'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre. p. 129

Sophie NEZRI :	
Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel.	p. 137
Edoardo ESPOSITO:	
Le théâtre de Sciascia ou le délire du pouvoir.	p. 149
Brahima CAMISSOGO:	
De la colère figée d'Osborne à la révolte impuissante du théâtre anglais post 68 : beaucoup de cris, d'écrits, pour rien ?	p. 161
Claude VILARS:	
Mise en abîme du rôle : jeu, protection, emprisonnement, dans <i>Action</i> de Sam Shepard.	p. 177
Brigitte URBANI:	
Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo : <i>Histoire du Tigre</i> et <i>Johan Padan à la découverte des Amériques</i> .	p. 185
IV. OÙ EN EST LE THEATRE "ENGAGE" AUJOURD'HUI ?	
Ouriel ZOHAR:	
Un "Living Theatre collectif", inspiré par l'idéologie du Kibboutz.	p. 197
René AGOSTINI :	
<i>Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb...</i>	p. 209
NOTES SUR LES AUTEURS :	p. 213
SOMMAIRES :	p. 217

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Théâtre(s) engagé(s) ?



Théâtre(s) engagé(s) ?

La question mérite d'être posée: la notion d'engagement au théâtre recouvre-t-elle ce que l'on a coutume de limiter à la stricte question de l'engagement dit politique ou bien peut-on l'étendre à diverses sortes d'engagement, de celles qui, plus purement - et plus ouvertement - concernent le domaine idéologique, certes, mais aussi les domaines religieux, moral, esthétique, etc. Peut-on, dès lors, appliquer au théâtre cette notion d'engagement ? Sur quel terrain se place-t-on alors ? Ne doit-on pas, en l'occurrence, faire référence à des théâtres engagés - au pluriel - plutôt qu'utiliser la notion quelque peu réductrice de théâtre engagé - au singulier ?

Les quelques essais et études qui suivent se proposent d'aborder les différents domaines évoqués plus haut et de "dégager", à travers le projet d'investissement réitéré qui leur est commun, les traits particuliers qui caractérisent leurs singularités respectives.

I. L'Antiquité, la Renaissance, l'Âge classique

Une première étude cerne la notion de l'engagement dans le cadre du théâtre de la Grèce antique.

Nikos Xenios montre, dans son essai sur la pièce d'Euripide, *Les Bacchantes*, comment, "en tant que fait politique, le théâtre a commencé par mettre en évidence (...) le conflit entre peuple et pouvoir", le théâtre exprimant alors le refus du pouvoir. Mais surtout, chez Euripide, "le représentant du pouvoir n'est pas simplement le tyran de la Cité-Etat", mais le dieu qui apparaît pour rétablir la justice sur terre, l'auteur "faisant intervenir l'élément dionysiaque dans le monde des mortels". Les tyrans et oppresseurs mortels sont dès lors "en voie de disparition"; l'intervention de Dionysos "imposant son pouvoir *extraordinaire*" détruisant alors "l'image d'un pouvoir terrestre qui ne peut être qu'*aliénateur*": telle est, dans un mouvement de subversion original, l'illustration d'un double engagement, "conflit fulgurant et sanglant qui oppose l'Individu et le Pouvoir".

Le théâtre de la Renaissance, puis de l'Âge classique, offre, en Italie comme en Espagne, en Angleterre comme en France, des exemples remarquables des diverses formes d'engagement qui se sont manifestées sur la scène.

Théa Picquet consacre son étude à une comédie de Jacopo Nardi, *Les Deux Heureux Rivaux* (1513), montrant comment cette dernière "témoigne de l'engagement de l'auteur dans l'environnement social et culturel de son temps" et contribue avec brio, par sa typologie autant que par sa thématique, à "la satire de la société contemporaine": qu'il s'agisse, en effet, des rapports entre maîtres et serviteurs aussi bien que des rapports entre les différentes générations, Nardi propose toujours "une morale de l'action, une morale de la vie quotidienne" qui le conduit, certes, à solliciter la participation du public tout en ménageant le pouvoir: à cet égard, l'allégeance de Nardi à la famille des Médicis témoigne clairement de son "engagement politique au service du pouvoir en place et contribue à répandre le mythe de l'âge d'or et le mythe de Florence" - mais cela, semble-t-il, sans le moins du monde trahir "ses idées républicaines", s'il est vrai que Nardi était probablement un "utopiste" en politique.

Maurice Abiteboul examine, avec *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare (1592), une forme de remise en question, sinon d'engagement, sur un thème domestique: celui du mariage considéré, dans ses prémices autant que dans ses implications, comme une véritable

"guerre des sexes". Le dramaturge, en effet, met en scène l'histoire de "la métamorphose d'une virago en épouse docile", à travers une triple variation sur le thème du mariage, et ce au cours d'un processus qui conduira de la perversion de la conception conjugale élisabéthaine, en passant par la subversion des traditions courtoises et des conventions rituelles, jusqu'à la conversion finale et à la restauration de l'ordre. Fallait-il donc s'engager pour ou contre une "obéissance passive" ? pour ou contre une "rébellion ouverte" ? Sans doute Shakespeare avait-il conscience que de telles questions ne pouvaient que rester sans réponse.

Jean-Luc Bouisson, à l'occasion d'un examen des rapports de la musique et du duel dans l'univers dramatique de Shakespeare, s'applique à montrer qu'à la volonté de "désengagement idéologique" chez ce dramaturge correspond, en revanche, une tentative d'"engagement esthétique". Il souligne que "même si la scène shakespearienne est le miroir de certains aspects du monde élisabéthain, Shakespeare ne se limite pas à la représentation de cet univers", mais s'engage dans "la représentation de la nature humaine" en ayant recours à une utilisation esthétique de la musique et du duel, le duel devenant "l'arme du désengagement idéologique", la musique "l'instrument d'un engagement esthétique". Il conclut que "l'engagement fondamental de Shakespeare est donc bien celui de l'esthète" essentiellement. Mais l'esthète n'est-il pas, en définitive, nécessairement engagé dans l'aventure humaine ?

Christian Andrès s'interroge sur une œuvre de Lope de Vega, *Fuente Ovejuna* (*Font-Ovéjune*) (1619): s'agit-il d'une "pièce révolutionnaire ou d'un simple avatar du conservatisme politique de son auteur ?" La position du dramaturge prend en compte à la fois la notion d'engagement idéologique et les impératifs dramatiques qu'impose la création artistique. Cette pièce, en effet, offre un texte "qui peut se prêter par projection dans le futur à une lecture 'démocratique' et subversive, tout en trouvant sa propre cohérence et signification idéologiques dans une lecture qui tienne compte des enjeux du XVII^{ème} siècle". Par ailleurs, le dramaturge s'attache à mettre en relief un aspect du conflit érotique entre la luxure anarchique du tyran et la pureté de sentiment du couple amoureux, "tout en suggérant un sens politique et moral conforme à sa propre idéologie". Intrigue amoureuse sur toile de fond historique ou engagement politique ?

Emmanuel Njike, insistant plus particulièrement sur les "instincts déviants et la volonté de puissance dans *Britannicus*" de Racine (1669), montre comment cette tragédie, à la fois "tragédie politique, tragédie de palais, tragédie bourgeoise", met en scène des personnages engagés irrésistiblement sur les voies de l'ambition et de la cruauté, en proie à des passions qui font d'eux "des marginaux qui se manifestent par leurs instincts déviants et leur volonté de puissance". Leur engagement est essentiellement celui de natures poussées à l'action, pour ce qui est d'Agrippine, par "une idée fixe, le pouvoir" qui s'appuie sur une véritable "stratégie de conquête", conduisant nécessairement à un "comportement asocial"; pour ce qui est de Néron, par "un amour désespéré" et "une folie meurtrière" qui fera de lui un "esthète de la terreur". Chez l'un comme chez l'autre, il s'agit donc en fait d'engagements passionnels pouvant mener à des comportements monstrueux.

II. Le Siècle des Lumières et l'Age romantique

Aline Le Berre évoque, dans son article, "Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ?", la dérive de l'engagement dans une pièce de Goethe de 1773, dont l'enjeu se

situé "entre éthique et épanouissement individuel, entre engagement et indépendance". Goethe, en effet, dépeint, avec son héros, hors-la-loi généreux et redresseur de torts impétueux, un type de personnage dont "l'engagement au service d'une cause, si juste soit-elle, n'est pas sans présenter des risques de dérapage". Engagé dans "la défense des faibles" et "ennemi des puissants, Götz, en effet, n'en apparaît pas moins comme cet aventurier qui se laisse entraîner dans "l'engrenage de la violence" pour ensuite "glisser dans le banditisme" et, en définitive, comme "un homme de sentiment et non d'engagement". En d'autres termes, la question pour Goethe était de savoir dans quelle mesure "une vie libre et intense", telle que la glorifiait le *Sturm und Drang*, pouvait être compatible avec l'engagement moral au service d'une noble cause.

Anny Bouvier-Cavoret, dans son article sur la pièce de Musset, *Lorenzaccio* (1834), montre comment le jeu de rôles, à l'inverse du théâtre, "séduit les êtres en mal d'identité mais qui ont renoncé (...) à se construire dans la vie réelle", comment alors ils s'investissent au point de s'engager totalement dans la vie imaginaire "du personnage qu'ils ont choisi d'incarner". C'est ainsi que Lorenzaccio, - que l'on n'aurait pas de peine à comparer au Vindice de *La Tragédie du vengeur* (1607) de Cyrille Tourneur -, à force d'engager toutes ses forces vives dans "un véritable apprentissage du métier de spadassin" - rôle qu'il s'est choisi délibérément -, et "épris du rôle de meurtrier politique", "constate progressivement qu'il s'est perdu de vue dans la mise en scène qu'il a lui-même construite".

Ilinca Barthouil étudie, dans *La Mort de Danton* de Georg Büchner (1835), les éléments qui permettent de déterminer s'il faut "voir dans le peuple un tyran, une brute (ou) une victime" - et, plus particulièrement, si le personnage de Simon, "l'individu qui représente le peuple dans la vie de la Révolution", peut, dans son engagement probablement quelque peu naïf, être considéré comme "la bonne volonté du peuple victime de certaines circonstances, mais capable et surtout désireux de vertu et d'honnêteté": il "croit à la Révolution, en ses principes de justice, obéit sans discuter à la loi". Mais, d'autre part on peut dire que les motivations de la foule, engagée dans un mouvement qui est mouvement de vie, sinon de survie, "ne sont pas politiques: il s'agit de vengeance, d'envie, de haine aveugle, de jouissance". Le peuple, en fait, "n'a point de conscience politique" mais exprime "une certaine philosophie mêlée de fatalisme et de résignation" que l'on ne saurait guère prendre pour une forme d'engagement.

Richard Dedominici voit, quant à lui, dans le *Don Carlos* de Verdi (1867), "une méditation lyrique sur la nature et l'exercice du pouvoir". Il s'agit ici, après la période des "opéras patriotiques", de ce qu'on peut appeler "un opéra politique" - où est présentée une méditation "sur la nature du pouvoir, sur la manière de l'exercer convenablement dans le but d'assurer le bonheur du peuple". Mais, dans *Don Carlos*, qui conclut brillamment vingt cinq ans de réflexion et d'engagement politique", Verdi propose, avec le portrait de Philippe II, une image *a contrario*, en creux, du despote, "l'anti-bon prince par excellence", - et avec la figure du Grand Inquisiteur (autre voix de basse), l'incarnation de "l'arbitraire religieux". Un opéra, en conclusion, qui "nous invite à nous méfier de toutes les tentations totalitaires" et "constitue une exceptionnelle leçon d'humanisme".

III. Le XXème siècle: quelques aspects de l'engagement au théâtre

René Agostini montre que la pièce de Sean O'Casey, *Une Livre sur demande* (1934), "illustre, peut-être mieux que toute autre, comment l'engagement de son auteur, militant

socialiste et dramaturge populaire, par rapport aux problèmes de l'Irlande, peut se nuancer, sous les apparences de la légèreté et de la désinvolture propres à une comédie". Ici, en effet, "l'engagement prend des airs de non-engagement": "ce détachement simulé, cet engagement atténué (...) qui s'arrache en quelque sorte à la pression et à la tension de la passion, de la colère (...) de toute lutte idéologique, de tout militantisme" est, en fait, le moyen efficace "d'inciter à effectuer le changement en montrant que rien, pour le moment, n'a changé". Il s'agit en réalité, pour O'Casey, par une "esthétique de la banalisation révélatrice", de laisser au non-dit, précisément, le soin d'exprimer cette nouvelle forme d'engagement: "l'engagement dégage".

Olivier Abiteboul, dans son article sur "l'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre", - rappelant les paroles d'Oreste dans *Les Mouches*: "(...) libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager" -, montre comment, "relayée par la littérature, et plus particulièrement par le théâtre, la philosophie de Sartre est résolument engagée". Qu'il s'agisse, en effet, du concept de liberté (dans *Les Mouches*), d'autrui (dans *Huis-clos*), de "morale dialectique" (dans *Les Mains sales*), de morale et athéisme (dans *Le Diable et le Bon Dieu* - qui illustre l'incompatibilité de la liberté humaine et de l'existence de Dieu) ou de responsabilité (dans *Les Séquestrés d'Altona*), chaque fois, "la formule philosophique du théâtre sartrien est la suivante: pas de liberté sans engagement, pas d'engagement sans quête de liberté". Ainsi ce théâtre apparaît-il bâti comme "une véritable dramaturgie philosophique".

Sophie Nezri, dans son étude sur "Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel", montre comment, dans ce cas précis, "l'oeuvre théâtrale fut éminemment engagée puisque l'originalité technique et expressive inhérente au théâtre fut mise au service de la mémoire et d'un devoir civique fondamental". En effet, avec l'adaptation théâtrale (utilisation du décor et jeux de lumière, pantomime, occupation de l'espace, contexte sonore et utilisation de codes de langage) de *Si c'est un homme* (1966), "écho de l'histoire, le théâtre lévien prenait ainsi position dans les conflits de ce siècle". En outre, l'aveu d'impuissance du langage traditionnel - que trahit la théâtralisation du texte de Levi - "s'inscrit de manière paroxystique dans le théâtre de son temps qui véhicule (...) l'immense 'tragédie du langage' ". C'est ainsi, par le recours à une esthétique proprement dramaturgique, que parvient à s'exprimer avec force ce témoignage engagé qui se heurtait à l'obstacle de l'innommable.

Edoardo Esposito, quant à lui, nous présente, dans un article sur le théâtre de Sciascia (1965-76), une réflexion sur "le délire du pouvoir" et met en lumière, dans ce théâtre (*Le Député, La Controverse de Lipari et Les Mafieux*), "l'antinomie structurale entre pouvoir et conscience morale". Qu'il s'agisse du pouvoir représenté comme une force corruptrice, du conflit qui oppose autorité séculière et autorité religieuse, ou encore de la conception perversie de l'honneur - avec, à la clé, "leçon de politique criminelle" -, "les trois textes de Sciascia constituent autant d'étapes d'une même démarche philosophique tendant à prouver le rôle pervers du pouvoir, quelle qu'en soit la légitimité". Dans ces conditions, comment ne pas voir que "tout changement de cap semble relever de l'utopie", tout engagement étant sans doute voué à l'échec ? Mais, à défaut de réussir à éliminer le mal, ne faut-il pas du moins tenter de le démasquer ?

Brahima Camissogo, pour sa part, montre comment, à partir de 1968 - date de l'abolition de la censure en Grande-Bretagne -, est apparu un nouveau théâtre politique, "en réaction contre le conformisme des *angry young men*" (et notamment contre "la colère figée

d'Osborne", suivie de celle, inoffensive de jeunes dramaturges englués dans un "engagement piégé"), un théâtre, donc, "prenant naissance dans les structures parallèles du *Fringe Theatre* pour tenter de créer une arène qui serait à l'avant-garde des changements socio-politiques". Ce théâtre - dont les meilleurs représentants furent David Hare, Howard Brenton et Trevor Griffiths - "reste au coeur de l'effervescence théâtrale des années 70". Impuissant, certes, à donner corps au rêve d'un "théâtre socialiste et populaire", ce théâtre était du moins "révélateur d'incertitudes, de réorientations permanentes" et ouvrait la voie à un engagement militant.

Claude Vilars, examinant "la mise en abîme du rôle" dans *Action* de Sam Shepard (1975), étudie "l'aspect dépersonnalisant et impératif du rôle qui contraint l'acteur à vivre un moi qui n'est pas le sien": c'est ainsi que "les personnages 'jouent' pour exister, paraître vraisemblables, combattre leur angoisse", dans un effort où ils s'engagent totalement, tâchant de sortir de leur isolement, d'établir une communication qui ne les remette pas en question, s'efforçant de "se faire comprendre". Dans *Action*, Shepard met en évidence "l'impossible adhésion des personnages à la vie en société" et "oppose constamment la présence (aliénation) à l'absence (liberté)". En fait, le dramaturge tente d'offrir aux spectateurs "un intérêt qui ressemble(rait) à une écoute, en opposition à l'indifférence", soit une nouvelle forme de théâtre constituant un engagement formel sur la voie de "l'interpellation active".

Brigitte Urbani, à son tour, met en évidence "une nouvelle forme de théâtre engagé", cette fois dans l'oeuvre dramatique de Dario Fo. Car il s'agit bien, concernant ce dramaturge, d'une "ligne d'engagement" qui témoigne d'un "théâtre émanant du peuple, racontant le peuple, et pour le peuple", comme l'illustrent *Histoire du tigre* (1980) et *Johan Padan à la découverte des Amériques* (1992): la première souligne que, "quelque soit le parti politique au pouvoir, la liberté individuelle peut être gravement mise en péril"; la seconde présente, entre autres choses, l'allégorie de "la prise de conscience de tout un peuple qui, une fois arrivé au but, une fois éduqué, devient à même de prendre en main son propre destin". Toutefois, tout en restant fidèle à "son engagement de toujours", Dario Fo n'est plus seulement, désormais, "au service d'une cause politique, il est au service de l'homme".

IV. Où en est le théâtre "engagé" aujourd'hui ?

Deux études nous permettent d'esquisser une réponse partielle, dans le domaine du théâtre collectif, d'une part, dans celui des spectacles de marionnettes, d'autre part.

Ouriel Zohar, dans son article intitulé "Un *Living Theatre* collectif, inspiré par l'idéologie du Kibboutz", étudie les caractéristiques d'un théâtre de type collectif, lequel "donne priorité aux relations humaines" et "préserve consciemment son *image* coopérative", car "plus un individu se sent lié et engagé avec sa troupe (...) plus il se sentira motivé pour donner l'essentiel de lui-même". La création théâtrale collective, comme celle du Kibboutz, implique "un but, un haut idéal", et donc suppose un engagement total et permanent du corps et de l'âme. La vie alors devient théâtre et "le théâtre (...) une vie intime et collective", et cela "pour créer une nouvelle culture et pour renouveler l'homme". Ainsi "l'homme a besoin d'une collectivité afin de s'éprouver, de travailler sur lui-même, de tester les limites de sa générosité". A cette condition, son engagement consistera à "créer l'harmonie autour de lui".

René Agostini, pour finir, nous parle d'un spectacle donné par la compagnie "Les Marionnettes des Trois Hangars" intitulé *Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb*. Il souligne que, tout en prenant le parti de dénoncer "dans notre histoire glorieuse et sanglante (...) toutes sortes d'invasions et de massacres, autant d'entreprises de démolition et d'anéantissement de vies et de cultures 'sauvages' ", ce spectacle reste une "rêverie (...) qui atténue, en l'esthétisant, un certain engagement face aux piliers de notre civilisation et de notre culture, (qu'il) possède la vertu de démythifier": autre manière - qui fait appel à l'esprit d'enfance et d'innocence - de conduire les consciences à l'engagement.

Alors, la question demeure: existe-t-il ce que l'on pourrait appeler "un théâtre engagé"? Ou bien, n'y a-t-il pas plutôt plusieurs formes d'engagement au théâtre qui autoriseraient à parler de "théâtres engagés" ? Il semblerait - les articles évoqués plus haut en font foi - que l'on puisse, en effet, dans une riche diversité, découvrir, à côté de l'engagement politique ou idéologique traditionnellement reconnu, des aspects aussi variés de l'engagement que ceux de l'engagement spirituel, moral - et peut-être utopiste -, culturel, passionnel, philosophique, esthétique, humaniste ou tout simplement humain enfin, c'est-à-dire non plus au service d'une cause ou d'un enthousiasme, d'une idée ou d'une passion, d'une fidélité ou d'une utopie, mais au service de l'homme.

"Je me révolte, donc nous sommes" écrit Camus. Mais si l'engagement est possible, ou simplement pensable, - toujours finalement quelque peu décevant, mais aussi "toujours recommencé" - ne faut-il pas, pour le moins, "imaginer Sisyphe heureux" ?

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication

I. L'ANTIQUITÉ, LA RENAISSANCE ET L'ÂGE CLASSIQUE:

Nikos XENIOS:

Pouvoir et Théâtre : l'exemple des *Bacchantes* d'Euripide

Théa PICQUET:

Le Théâtre du Cinquecento et l'engagement.

Jacopo Nardi : *I due Felici Rivali* (1513). (*Les deux heureux rivaux*)

Maurice ABITEBOUL:

La "guerre des sexes" dans *La Mégère apprivoisée* (1592) de Shakespeare:
perversion, subversion et conversion

Jean-Luc BOUISSON:

La musique et le duel : illustrations du désengagement idéologique
et de l'engagement esthétique dans l'univers dramatique shakespearien

Christian ANDRÈS:

Du tyrannicide dans *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega :
oeuvre "révolutionnaire" ou conservatisme politique ?

Emmanuel NJIKE:

Instincts vivants et volonté de puissance dans *Britannicus* (1669) de Racine



POUVOIR ET THEATRE: L'EXEMPLE DES BACCHANTES D'EURIPIDE

Au cours des siècles qui suivirent l'invention du Théâtre en Grèce antique, toute la production dramatique s'est organisée à partir de conflits: conflits entre Beauté et Laideur, entre Jeunesse et Vieillesse, entre Bien et Mal, entre femmes et hommes. Cependant, en tant que fait politique, le théâtre a commencé par mettre en évidence précisément le conflit entre Peuple et Pouvoir, Plèbe et Aristocratie, au sein d'une société de classes.

Le conflit entre Pouvoir et Peuple peut se représenter en images diverses. Du point de vue de la Cité-Etat, à Athènes, le Théâtre exprime le refus du Pouvoir. La tragédie d'Eschyle est ordonnée et hiérarchisée en se fondant sur un tel refus. Prométhée refuse d'accepter et de supporter le Pouvoir de Zeus et les représentants de l'Autorité divine, Kratos et Biaia (l'Etat et la Violence), viennent alors rétablir ce pouvoir par la force. Aux origines des civilisations orientales, on peut attribuer la grandeur du pouvoir divin à la naïveté des perceptions naturelles des peuples méditerranéens. Même si le paganisme grec semble plus humain dans cet anthropomorphisme que révèlent les temples terrestres, Zeus demeure une image terrifiante, comme l'antique Gorgô.

Cependant le théâtre est un produit culturel, plutôt que celui d'une nécessité expressive humaine. C'est l'effroi métaphysique qui déterminera la qualité dramatique des oeuvres d'Eschyle, Sophocle, Euripide et Aristophane; la terreur devant les forces surnaturelles qui dominent un Univers à son tour plein de contradictions dans une lutte continuelle entre forces opposées qui veulent imposer leur domination. Cette lutte et ces oppositions se refléteront au niveau de la Société des hommes (nous dirons "politique" au sens étymologique), dès que les correspondances seront clairement perçues.

Le représentant du pouvoir, Atossa (dans *Les Perses*), voit en rouge le fantôme du roi mort, Darius; et c'est ainsi qu'Eschyle contribuera à la formation de la conception ironique d'un Pouvoir à l'envers, immobilisé et qui finalement échoue. Malgré cette inversion radicale, la notion de Pouvoir occupe à elle seule toute (ou presque toute) l'oeuvre dramatique. Le concept d'autonomie de l'individu est clairement distingué de la vieille idée de "liberté", de conception philosophique.

L'autonomie de l'action humaine dans le théâtre grec est en fait un mythe. Telle qu'on l'a définie, l'autonomie mène tout droit au problème politique et social. Le terme "social" correspond à l'intersubjectivité des personnages. Le jeu de la Politique (et, à partir de là, du Pouvoir) se situe au coeur des rapports qu'entretient le Héros avec "l'Autre" (ou "les" Autres). Sur la scène athénienne du V^e siècle avant J.-C. l'existence humaine est une existence "à plusieurs", et tout ce qu'on dirait sans tenir compte d'un tel postulat serait dépourvu de fondement.

Ainsi l'hétéronomie s'institue sur la base de quelques références institutionnelles qui constituent en même temps les racines de l'inégalité sociale. Mais le problème de l'inégalité ne doit pas être confondu avec le problème du *Pouvoir*, en tant qu'expression socio-politique des divers éléments représentés à la scène. Les dramaturges de l'Antiquité grecque ont possédé une connaissance profonde de cette "intersubjectivité" des personnages; en même temps qu'ils concevaient la narration vraisemblable de leurs oeuvres en voulant représenter l'Histoire "vraie" de l'événement. L'Histoire est alors, normalement, confondue avec la Mythologie. La *persona* mythique passe, de manière subconsciente, au niveau de la *persona theatralis*, malgré la distance (ou le "décalage vertical") qui la sépare de la réalité socio-politique du temps.

Le personnage dramatique (le héros) est défini par un ensemble de caractéristiques qui sont véritablement un mélange de termes apparemment opposés: puissance et faiblesse, volonté et hétéronomie...

En dehors des lois naturelles qui décident de l'avenir (la Tyché) du drame, on voit que le héros lutte continuellement contre le Pouvoir terrestre. C'est le cas pour l'Antigone de Sophocle; dans la tragédie, Créon est le tyran qui abuse de son pouvoir, en dérision d'*hybris*, à l'égard de l'Ordre divin. Le *Pouvoir* de Créon veut instaurer (et obéir à) une justice humaine qui ne correspond pas à la notion de "justice idéale" comme ensemble de prescriptions morales et de *distinguo* à opérer entre le Bien et le Mal. En fait les lois de la Nature sont des lois orales, non-écrites, axiomatiques et supérieures à toute loi humaine. C'est sur elles que se fonde la notion de Pouvoir surnaturel.

Dans la Mythologie (où les Tragiques ont trouvé leurs "histoires" à porter à la scène) le Pouvoir s'exerce et s'exprime au moyen de la Violence ou de la Magie, en vue, le plus souvent, d'assouvir une vengeance. Au niveau des sociétés humaines l'exemple des poètes épiques (Homère et sa Guerre de Troie) est typique pour la description exhaustive de cette conception du Pouvoir absolu que les mortels veulent exercer sur d'autres mortels. Cependant la main de Zeus (maître d'échecs) continue de jouer avec ces pièces que sont les individus humains, ces sujets qui demeurent "hétéronomes" et, par voie de conséquence, fatalistes jusqu'à un certain point.

Reste à décrire l'opposition entre oppresseurs et opprimés. Euripide s'intéresse aux interventions des dieux dans les affaires humaines. Il tente d'instaurer une nouvelle idée de la justice, très proche des conceptions des idéologues contemporains ou de l'idée des méthodistes chrétiens qui fondent la Morale et l'Action sur "la Dignité du Pouvoir". Chez Euripide le représentant du pouvoir n'est pas simplement le Tyran de la Cité-Etat (comme c'est le cas avec le Jason de *Médée*) mais l'auteur ouvre la porte vers la dimension divine en faisant intervenir l'élément dionysiaque dans le monde des mortels. Dans l'oeuvre d'Euripide, Dionysos est, à la fois, le dieu qui apparaît pour rétablir la Justice sur terre et celui qui relève les humains du lourd héritage d'un passé de violence et d'injustice.

Dans *Les Bacchantes* Dionysos arrive à Thèbes pour y établir sa Justice incompréhensible; une justice féminine (efféminée ou bien féminisée). Le culte de Dionysos-Bacchus reste pour les Athéniennes des V^e et IV^e siècles organisé à partir de l'extase, fonde sur l'ivresse, sur la primauté du féminin, la prépondérance de l'instinct sur la

raison. La folie (la *mania*) dionysiaque est utilisée dans le théâtre d'Euripide pour décrire et mettre en évidence les malentendus entre les hommes et les dieux.

L'arrivée du dieu dans la ville de Thèbes coïncide avec le refus du Pouvoir de la part du roi Penthée; refus d'accepter un autre pouvoir que le sien; un pouvoir supérieur et bien plus efficace. Le refus de Penthée est la seule barrière qui empêche le dieu de triompher dans son entreprise de conquérir les âmes des mortels. Euripide fera employer par Dionysos la ruse, attribut de l'intelligence divine (la *Métis*). Le dieu mobilisera les forces naturelles contre le pouvoir humain. Il met en oeuvre la Nature, les arbres, les métamorphoses, le travestissement, la revanche des animaux, le malentendu, l'illusion. Analogiquement les Bacchantes deviennent des animaux sauvages.

Le but de Dionysos, employant toutes ces armes trompeuses et biaisées, est de détruire l'image d'un Pouvoir terrestre qui ne peut être qu'"aliénateur".

L'aliénation du pouvoir (au sens strictement marxiste du terme) est à proprement parler l'argument des *Bacchantes*. Dionysos est venu imposer son pouvoir *extraordinaire* (paradoxalement celui de l'Ordre *naturel*) en terrassant les représentants du pouvoir politique de la cité. Un élément surnaturel acquiert ainsi des dimensions socio-politiques et franchit les limites et les bornes de la Cité. Celle-ci cesse d'être connue comme un élément civilisateur, dès l'instant que la démocratie ne fonctionne plus.

Les tyrans et les oppresseurs mortels sont en voie de disparition au moment où la grande *Potestas* du dieu vient souligner leur faiblesse. Euripide utilise, comme on l'a dit, l'instrument de la *Métis* pour arriver à vaincre la logique extravagante des puissants. Cette subversion, unique dans l'histoire du Théâtre grec, reparaitra plus tard dans le théâtre bourgeois dont les caractères reconnaissent les mêmes symbolismes. Mais cette description originale et originelle du conflit fulgurant et sanglant qui oppose l'Individu et le Pouvoir nous est présentée, en grande première, dans *Les Bacchantes*, le chef d'oeuvre d'Euripide.

Nikos XENIOS

BIBLIOGRAPHIE

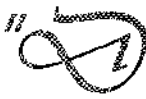
- Euripidis Tragoediae*, iterum recensuit Augustus Nauck, Lipsiae, in aedibus G. B. Teubner, MCMXII.
- Cerfaux I. - Tondriau J., *Le culte des souverains dans la Civilisation gréco-romaine*, Louvain, 1956.
- Connor W. Robert, *The New Politicians of 5th century Athens*, Princeton University Press, 1971.
- Detienne Marcel, *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, 1975.
- Gernet Louis, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, 1968.
- Girard René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
- Segal Charles, *Dionysiac Poetics and Euripides "Bacchae"*, Princeton Univ. Press, 1982.
- Vernant Jean-Pierre, *Les origines de la Pensée grecque*, P.U.F., 1981.
- Zuntz G., *Contemporary Politics in Euripides*, Acta Congressus Madigiani, 1958, p.153 - 162
- Euripides "Bacchae"*, "Coed" Classical Library.



LE THÉÂTRE DU CINQUECENTO ET L'ENGAGEMENT

JACOPO NARDI : *I DUE FELICI RIVALI* (1513).

(*LES DEUX HEUREUX RIVAUX*)

Il  fait intellectuel au phénomène de société : à la fin du XVe siècle et au début du XVIe sont données de fréquentes représentations de comédies antiques, puis des traductions et des adaptations de pièces classiques, enfin des œuvres originales en dialecte ou en italien littéraire, devant un public relativement nombreux et qui semble s'intéresser aux qualités dramatiques du spectacle et non pas seulement à son aspect culturel. Les motifs essentiels de ce renouveau du théâtre après des siècles de silence sont d'ordre intellectuel (découverte des auteurs classiques et des théoriciens anciens du théâtre et de la scénographie), mental (soit de divertissement dans une période de grave crise) et social (existence d'un public potentiel tant bourgeois que courtisan)", c'est ainsi que Christian Bec¹ définit le renouveau théâtral que connaît la péninsule italienne au début du Cinquecento.

Bien sûr, les grands noms des auteurs de comédies de l'époque sont célèbres : ainsi, Machiavel et *La Mandragore*², l'Arioste et *I Suppositi*³, Bernardo Dovizi da Bibbiena et *La Calandria*⁴, sans oublier Donato Giannotti, avec tout particulièrement *Le Vieillard amoureux*⁵. Mais du théâtre de Jacopo Nardi, plus connu pour ses qualités de chroniqueur, il est plus rarement question.

C'est pourquoi notre étude se donne pour objectif de mettre en lumière l'une de ses comédies : *I due felici rivali*⁶ (*Les deux heureux rivaux*), pour déterminer dans quelle

1 Bec, Christian, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 151.

2 Voir à ce propos :

Machiavelli, Niccolò, *La Mandragola*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1967.

Machiavelli, Niccolò, *La Mandragola*, dans *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 53-112.

Machiavelli, Nicolas, *La Mandragore*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, édition de La Pléiade, 1974, pp. 187-236.

Il convient de consulter tout particulièrement l'ouvrage suivant, qui vient d'être publié :

Bec, Christian, *Machiavel. Oeuvres*, Paris, Laffont, 1996, pp. 1100-1144.

Voir aussi :

Picquet, Théa, "La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ?" *Théâtres du monde*, Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, 1995, Cahier n° 5, pp. 15-23.

3 Ariosto, Lodovico, *I Suppositi* (*Les Supposés*), dans *Commedie*, Milano, Rizzoli, 1962, volume I, pp. 103-185.

4 Bibbiena, Bernardo Dovizi da, *La Calandria*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, volume II, pp. 8-97.

5 Giannotti, Donato, *Il Vecchio amoroso*, dans *Commedie del Cinquecento*, édition citée, volume I, pp. 2-83.

Voir également :

Picquet, Théa, "Le Théâtre du Cinquecento et la crise de la famille : Donato Giannotti, *Le Vieillard amoureux*", dans *Théâtres du monde*, Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, 1996, Cahier n° 6, pp. 17-27.

6 Il existe une édition ancienne :

mesure elle répond aux critères traditionnels de son époque et comment elle témoigne de l'engagement de l'auteur, non sans avoir auparavant précisé le contexte historique dans lequel est publiée la pièce, celui de la ville de Florence dans les années 1512.

Il convient de préciser tout d'abord que la comédie qui nous intéresse s'inscrit dans un contexte de profonds bouleversements politiques.

En effet, à Florence, la République aristocratique⁷, dont Machiavel est l'un des secrétaires, est vaincue par les troupes espagnoles. La ville capitule, en 1512. Le Pape impose alors le retour de la famille des Médicis. Le cardinal Jean de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, gouverne la cité du lys. L'année suivante, il obtient la tiare pontificale et prend le nom de Léon X. Les ressources de la Papauté sont alors mises au service de sa famille et il exerce le pouvoir à Florence, à travers son neveu, Laurent, fils de Pierre le Malchanceux, qui aura le titre de duc d'Urbin et sera placé sous la tutelle de Jules, fils de Julien, assassiné lors du célèbre attentat des Pazzi en 1478.

Ces épisodes sont vécus et racontés par Jacopo Nardi. En effet, né le 21 juillet 1476⁸ à Florence, il bénéficie de l'éducation humaniste des Jardins Rucellai, au même titre que Machiavel, Guichardin ou Giannotti, mais participe également à la vie de sa cité. Ainsi, il a dix-huit ans lorsque Pierre de Médicis est chassé de Florence. Il s'enflamme ensuite pour les idées de Savonarole et sert la République de 1494 à 1512, en occupant différentes charges publiques, telles que celle de gonfalonier ou de capitaine du parti guelfe. Dans les Livres V et VI de ses *Istorie della città di Firenze*, Jacopo Nardi propose justement une chronique des changements politiques⁹ qu'a connus sa cité. Il annonce dans les deux

Nardi, Jacopo, *I due felici rivali*, a cura di Alessandro Ferrajoli, Roma, Ferzani, 1901. Puis une plus récente, sur laquelle s'appuie notre étude:

Nardi, Jacopo, *I due felici rivali*, dans *Tre comedie fiorentine del primo Cinquecento*, edizione critica e introduzione di Luigina Stefani; prefazione di Emilio Faccioli, Firenze, Università degli Studi, 1986, pp. 61-108. Cette édition contient également les deux comédies suivantes: *Amicitia* (Amitié) de Jacopo Nardi et *Iustitia* (Justice) d'Eufrosino Bonini.

7 Renouard, Yves, *Histoire de Florence*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1967, p. 103.

Bec, Christian, *Le siècle des Médicis*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1977, pp. 97-109.

Antonetti, Pierre, *Histoire de Florence*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1983, pp. 84-85.

8 Pour une biographie de Nardi, voir :

Gelli, Agenore, *Della vita e delle opere di Iacopo Nardi*, dans Nardi, Jacopo, *Istorie della Città di Firenze*, Florence, Le Monnier, 1858, pp. III-XXI.

Voir également:

Pieralli, Alfredo, *La vita e le opere di Jacopo Nardi*, Florence, Civelli, 1901, volume I (et unique), que nous avons pu consulter à la Bibliothèque Nationale de Florence, sous la cote: 06.314/815.

Picquet, Théa, "Un exilé florentin au temps des Médicis: Jacopo Nardi", dans : *Hommage à Jacqueline Brunet*, Besançon, Publications de l'Université de Besançon, 1996.

9 Voir:

- Nardi, Jacopo, *Istorie della città di Firenze*, Firenze, Sermartelli, 1584, pp. 209-260.

- Diaz, Furio, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1976, p. 12.

- Montevocchi, Alessandro, *Storici di Firenze. Studi su Nardi, Nerli, Varchi*. Bologna, Patron, Biblioteca di Filologia Romana, 1989, p. 26.

Pour une étude détaillée du contexte historique en ces périodes de bouleversements à Florence, voir aussi:

Picquet, Théa, *Luigi Alamanni et la France*, Actes du Colloque International: *Voyager à la découverte de l'identité et/ ou de l'altérité*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

Sommaires¹⁰ le retour des Médicis et la chute de Pierre Soderini. Il raconte tout particulièrement et avec force réalisme le Sac de Prato du 30 Août 1530 et met en évidence les horreurs causées par les soldats espagnols¹¹. La chronique devient ensuite narration, puisqu'il y inclut deux récits indépendants. Le premier est celui de la jeune fille, cachée par sa vieille tante et découverte par les troupes ennemies et qui préfère mourir en se jetant de son balcon plutôt que se prêter à leurs désirs¹². Le second concerne l'histoire d'une jeune mariée, enlevée par un soldat espagnol qui l'emmène partout avec lui, habillée en garçon. Mais, sept ans plus tard, alors qu'ils se trouvent à Parme, elle attend l'occasion propice pour lui trancher la gorge et rentre à Prato où elle rejoint son mari¹³. De la même façon, la prise de pouvoir par les Médicis est racontée avec force détails : le 15 septembre 1512, la Seigneurie attend en vain le Cardinal Jean de Médicis¹⁴. A deux heures du matin, Biagio di Bonaccorso est envoyé prendre des nouvelles à la Via Larga, où on lui répond que l'homme d'Eglise est empêché. Le lendemain¹⁵ cependant, arrivent en grand renfort sur la Place de la Seigneurie les Médicis et leurs amis, en armes, et tous de crier : "Palle, Palle", le signe de ralliement de la célèbre maison. Et, analysant la situation, Jacopo laisse parler son amertume¹⁶ :

"La République... avait défendu sa liberté pendant dix-huit ans contre les grandes puissances de la péninsule italienne et de l'étranger et elle avait récupéré ses possessions avec ses propres forces..."

Avec le recul du temps, Nardi se montre particulièrement critique envers le gouvernement du Cardinal Médicis et lui reproche par exemple de permettre des condamnations à mort hâtives, comme celles de ces jeunes gens, Pietro Pagolo Boscoli et Agostino di Luca Capponi, coupables seulement d'avoir affirmé leur désir de voir leur ville recouvrer la liberté¹⁷. Par contre, lorsqu'il évoque la mort de Laurent Duc d'Urbain, une certaine compassion transparaît dans ses paroles. Il met l'accent sur la longue maladie du nouveau chef de Florence, sur la douleur qui l'a frappé lors de la mort en couches de son épouse et sur le fait qu'il laisse une orpheline, la petite Catherine de Médicis¹⁸. Cependant, si le chroniqueur se laisse aller à quelque indulgence, il reste tout de même très critique envers le gouvernement de Laurent, le soupçonnant d'avoir voulu conquérir le pouvoir absolu sur la cité du Lys¹⁹. Pourtant, Jacopo, comme certains autres intellectuels de son époque, avait fondé des espoirs sur les Médicis²⁰. Et, contrairement à Machiavel

10 Nardi, Jacopo, *Istorie della città di Firenze*, édition citée, p. 209.

11 *Idem*, p. 251.

12 *Idem*, p. 251.

13 *Idem*, p. 251.

14 *Idem*, p. 260.

15 *Idem*, p. 261.

16 *Idem*, p. 256.

17 *Idem*, p. 269.

18 *Idem*, p. 280.

A ce propos, voir également :

Orieux, Jean, *Catherine de Médicis ou La Reine noire*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 42 et suivantes.

19 *Idem*, p. 280.

20 Pour les sentiments de Nardi envers les Médicis, voir :

" qui est chassé de son poste, arrêté et même torturé, parce que soupçonné d'avoir participé à une conspiration républicaine",
21

Jacopo reste dans sa ville.

Malgré ces bouleversements politiques, ou peut-être justement à cause d'eux, le théâtre et tout particulièrement la comédie rencontrent un grand succès à Rome, Ferrare, Venise ou à Florence. Ainsi, *I due felici rivali* est écrite et représentée pour les fêtes de Carnaval de 1513, alors que *Amicizia* lui serait antérieure de deux ans²².

Comédie "érudite", *I due felici rivali* correspond par certains aspects aux critères traditionnels du théâtre du Cinquecento et témoigne de l'engagement de son auteur dans la société de son temps.

Il s'agit, en premier lieu, d'un divertissement, même si Nardi ne l'affirme pas aussi clairement que Machiavel dans le Prologue de *La Mandragora*²³ :

" Si un tel sujet n'est pas digne,
étant fort léger,
d'un homme qui veut paraître sage et grave,
excusez-le au motif qu'il s'efforce
par ses vaines pensées
d'adoucir sa triste époque. "

Quant à la forme, Jacopo ne suit pas en tout point les critères adoptés par les autres auteurs de comédies, dans le sens où s'il choisit comme eux d'écrire en langue vulgaire²⁴, pour plaire à un plus large public, Jacopo, lui, opte pour les vers et non la prose. Comme ses contemporains toutefois, il plante la scène dans un contexte urbain²⁵, non pas dans

Albertini (von), Rudolf, *Firenze dalla repubblica al principato*, Torino, Einaudi, 1970, p. 319.

Nardi, Jacopo, *Vita di Antonio Giacomini*, a cura di Vanni Bramante, Bergamo, Moretti e Vitali editori, 1990, p. 12.

21 Voir: Bec, Christian et Livi, François, *La Littérature Italienne*, Paris, PUF Que sais-je ?, 1994, p. 42.

22 Ces dates nous sont précisées par Vanni Bramanti, édition citée, p. 35.

Alfredo Pieralli, édition citée, p. 38, partage cet avis, mais situe la première entre 1509 et 1512 et la seconde, édition citée, p. 45, entre 1513 et 1519.

23 Pour la traduction française, voir :

Bec, Christian, Machiavel. Oeuvres, Paris, Laffont, 1996, p. 1102.

Pour le texte italien : Machiavelli, Niccolò, *La Mandragola*, a cura di Giulio Davico, Bonino, Torino, Einaudi, 1967, p. 14.

24 Se reporter tout particulièrement au Prologue de *Il Pedante* de Francesco Belo, *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, Volume II, p. 109.

Alfredo Pieralli, édition citée, p. 40

25 Voir :

Bec, Christian, *Précis de littérature italienne*, édition citée, p. 152: " Produit citadin par son sujet et son public, la comédie a pour cadre visuel la cité... "

une ville anonyme, mais précise son nom. Cependant, il ne s'agit pas de Florence, comme pour *La Mandragore*, Ferrare, comme dans *I Suppositi* de L'Arioste, ou Rome, comme dans *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, mais d'Athènes, pour *I due felici rivali* et de la Rome Antique pour *Amicitia*²⁶. Cela dit, la scène représente toujours un lieu de rencontre, une place ou un croisement. D'autres lieux sont seulement évoqués, Le Pirée par exemple, lorsque le jeune Callidoro s'apprête à s'embarquer pour fuir sa déception d'avoir échoué dans ses projets d'enlèvement de la jeune fille aimée²⁷.

La structure de la pièce est également conforme à la tradition de la comédie du Cinquecento. En effet, la comédie, précédée d'un prologue et d'un "Argumento", est divisée en cinq Actes²⁸ et obéit aux règles des trois unités, de lieu, de temps et d'action. A la fin de l'Acte IV, d'ailleurs, le domestique Strobilo précise bien aux spectateurs qu'ils sont tenus de rester dans la salle, même si le vieux Cremete, fatigué, va se coucher. Et ceci pour que l'on ne puisse pas reprocher à l'auteur de reporter la suite de l'action au lendemain et d'enfreindre par là la règle de l'unité de temps²⁹. Quant à l'argument, il présente traditionnellement au public l'intrigue et les personnages. Nardi y précise le contexte historique: les guerres du souverain perse Xerxès ainsi que la prise et le pillage de ville d'Athènes, mais n'indique aucune date. L'intrigue, comme de coutume, est plutôt compliquée. Megadoro, un soldat crétois, enlève la fille de l'athénien Simone, mais à sa mort, il confie l'enfant à son frère Cremete, son unique héritier. Ce dernier s'installe à Athènes, où Pamphila, devenue une belle jeune fille, est aimée par deux jeunes hommes, Carino et Callidoro. Chacun de son côté prépare son enlèvement avec la complicité des domestiques. Mais ils échouent dans leur entreprise et risquent d'avoir affaire à la justice. Intervient alors Menedemo, l'ami de Cremete, qui résout tous les problèmes. Pamphila retrouve sa véritable identité, est reconnue comme la soeur de Callidoro et pourra donc épouser Carino, alors que le premier convolera en justes noces avec une autre jeune fille, Philostrata, la soeur de Carino, qu'il avait aimée par le passé. L'argument annonce enfin le titre de la comédie, mais ne donne pas le nom de son auteur³⁰.

Bref, en harmonie avec le monde qui l'entoure, Jacopo suit ses contemporains quant à la forme de sa comédie. Il le fait cependant aussi à propos de l'imitation, de la thématique et des différents types de personnages mis sur scène.

A propos de l'imitation justement, Christian Bec déclare que³¹

"l'imitation créatrice est l'une des caractéristiques fondamentales de l'esthétique de la Renaissance".

26 Ulysse, Georges, *Théâtre et Société au Cinquecento*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1984, volume I, p. 643.

27 Nardi, Jacopo, *I due felici rivali*, édition citée, V, 2, p. 103.

28 Georges Ulysse, édition citée, p. 787.

29 Nardi, Jacopo, *I due felici rivali*, édition citée, p. 100.

30 Nardi, Jacopo, *I due felici rivali*, édition citée, pp. 66-67.

Voir également :

Ulysse, Georges, édition citée, tome 2, p. 1233.

31 Bec, Christian et Livi, François, *La Littérature italienne*, édition citée, p. 49. Voir aussi : Bec, Christian, *Précis de littérature italienne*, édition citée, p. 152.

C'est un fait de culture qu'adoptent tous les auteurs de comédie du Cinquecento. Ils imitent tout d'abord les auteurs de l'Antiquité. Ainsi, L'Arioste, dans le prologue de *I Suppositi*, et Donato Giannotti, dans celui de *Il Vecchio amoroso*, déclarent clairement s'être inspirés, le premier de *L'Eunuque* de Térence et des *Captifs* de Plaute, et le second du *Marchand* de Plaute. Quant à Nardi, il reproduit les modèles latins particulièrement par la distribution des personnages³² :

"Carino adolescent, Saturio parasite, Callidoro adolescent, Tyndaro serviteur, Miside servante, Cremete vieillard, Libano serviteur, Trasone soldat, deux compagnons de Trasone personnes muettes, Strobilo serviteur, deux compagnons de Carino personnes muettes, Pamphila jeune fille, Menedemo e Simone vieillards, Sostrata matrone, Nourrice. "

L'autre source d'inspiration, en vogue à cette époque, est la nouvelle et le *Décameron* remporte un immense succès sur ce plan-là. Jacopo n'échappe pas à la règle et ses deux comédies manifestent une parenté évidente avec deux nouvelles de Boccace. En effet, *Amicitia* rappelle la huitième nouvelle de la dixième journée³³, puisqu'il est question de deux amis qui sont épris de la même femme. Mais leur amitié est si forte qu'ils s'accusent tous les deux d'un crime qu'ils n'ont pas commis, chacun croyant ainsi innocenter l'autre. Tout finit par rentrer dans l'ordre et les deux amis se retrouvent comme auparavant.

I due felici rivali évoque la cinquième nouvelle de la cinquième journée³⁴. Elle raconte l'histoire de Guidotto de Crémone qui laisse une fille à Giacomini de Pavie avant de mourir. A Faenza, celle-ci est aimée par deux jeunes gens, Giannole di Severino et Minghino di Mingole. Les rivaux se battent, mais ici aussi la fin est heureuse, puisque l'on découvre que la jeune fille est en réalité la soeur de Giannole et elle épouse Minghino.

Cela dit, la typologie comique de la Renaissance n'est guère originale, dans le sens où elle reprend elle-aussi des personnages du théâtre de l'Antiquité ou des personnages de Boccace. Les types les plus répandus sont ainsi le jeune amoureux, le mari jaloux, le vieillard, le pédant, le parasite, l'entremetteuse, le domestique dont le théâtre du Cinquecento fait grand usage, mais aussi l'homme d'Eglise ou le soldat fanfaron³⁵. Dans notre comédie, ils se retrouvent presque au complet, puisque Carino et Callidoro sont les deux amoureux ; Saturio, le parasite ; Trasone, le soldat. Les domestiques y sont très nombreux : Tindaro, celui de Cremete ; Libano, celui de Callidoro ; Strobilo, celui de Carino ; il y a une seule servante, Miside, attachée à la maison de Cremete. S'y ajoutent

32 Nardi, Jacopo, *I due felici rivali*, édition citée, p. 63: "Interlocutori". Georges Ulysse, édition citée, tome II, p. 737 fait remarquer que c'était aussi le cas pour la comédie *Amicitia*. Voir en effet, *Amicitia*, dans *Tre commedie fiorentine del primo Cinquecento*, édition citée, p. 19.

33 Boccaccio, Giovanni, *Il Decamerone*, Milano, Hoepli, 1965, pp. 633-648. Nardi, Jacopo, *Amicitia*, édition citée, pp. 21-22. Alfredo Pieralli, édition citée, p. 43.

34 *Decamerone*, édition citée, pp. 338-343. Voir aussi : Boccace, *Decameron*, Traduction nouvelle, introduction et notes sous la direction de Christian Bec, Paris, Livre de poche, 1994, pp. 445-451.

Pieralli, Alfredo, édition citée, p. 48.

35 Bec, Christian, *Typologie et topologie comiques* dans *Précis de littérature italienne*, édition citée, pp. 152-153.

trois vieillards, Cremete, son ami Menedemo et Simone. Les personnages féminins sont en minorité³⁶ : outre Pamphila, la jeune fille, deux autres femmes n'apparaissent qu'à la fin de la pièce ; ce sont Sostrata, sa mère, et la nourrice, qui n'a même pas de nom.

Ces différents personnages servent à la représentation de la satire de la société contemporaine.

L'amoureux, par exemple, est presque toujours désespéré. Ici, que ce soit Callidoro ou Carino, tous les deux se plaignent de leur sort. Carino dit qu'il a goûté au "venin de l'amour"³⁷, qu'il est tel une barque sur le point de naufrager³⁸ ; il ne sait plus s'il est vivant ou mort³⁹. Callidoro est rongé par la passion⁴⁰, parle tout seul dans la rue⁴¹, éprouve simultanément de la joie et du tourment⁴². Bref, comme Callimaco, dans *La Mandragore*, ils sont incapables de réfléchir et d'agir⁴³. Certains vont jusqu'à recourir à la magie, c'est le cas de Fulvia⁴⁴, dans *La Calandria* par exemple. Quoi qu'il en soit, les amoureux confient leur sort à d'autres, aux parasites ou aux domestiques.

Ainsi, Carino se met totalement dans les mains de Saturio, tout comme Callimaco dans celles de Ligurio. En fait, le parasite est totalement indispensable à l'amoureux, il est son "maître", son "nocher"⁴⁵, et le jeune homme se laisse mener par le bout du nez⁴⁶. La comédie propose pourtant la satire d'un tel personnage et met en évidence ses défauts. A plusieurs reprises, en effet, il est question de sa gloutonnerie légendaire, pour laquelle il vendrait sa liberté⁴⁷, et, si on le cherche, il suffit de se rendre à l'office, où il prodigue ses conseils avisés aux cuisiniers⁴⁸. Il se fait nourrir par les autres qu'il nourrit de paroles en l'air, passe donc pour menteur⁴⁹, mais aussi pour un idiot⁵⁰. Il se compare d'ailleurs lui-

36 Voir à ce propos : Picquet, Théa, "Image de la femme dans les débuts de la comédie en prose (*La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, *I Suppositi* de l'Arioste, *La Mandragore* de Machiavel)", dans *Cahiers d'études Romanes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, n° 18, pp. 133-141.

37 *I due felici rivali*, édition citée, I, 1, p. 68, vv. 9-12.

38 *Idem*, I, 1, p. 69, vv. 41-43.

39 *Idem*, I, 2, p. 70, v. 25.

40 *Idem*, III, 1, p. 84, v. 26.

41 *Idem*, III, 2, p. 87, vv. 38-42.

42 *Idem*, III, 3, p. 87, vv. 1-8.

43 Machiavel, *La mandragore*, IV, 1, édition citée, p. 1128-1129, où Callimaco, dans son long monologue, exprime son angoisse.

Carino est dans un état semblable (*I due felici rivali*, I, 2, édition citée, p. 70, vv. 21-23).

44 Elle envoie sa servante Samia auprès de Ruffo, pour qu'il lui donne un remède destiné à son jeune amant qui la délaisse, Lidio. *La calandria*, I, 8, édition citée, volume II, p. 39.

Voir aussi :

Ulysse, Georges, *Lettura drammaturgica del 'Negromante' dell'Ariosto*, dans *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*, Rome, Ministero Turismo e spettacolo, 1994. Et, plus particulièrement à propos de l'opposition entre magie et raison, p. 128.

45 Nardi, Jacopo, *I due felici rivali*, I, 1, édition citée, p. 69.

46 *Idem*, III, 4, édition citée, p. 89.

47 I, 3, p. 73.

Alfredo Pieralli, édition citée, p. 50.

48 III, 4, p. 90.

IV, 1, p. 94.

49 V, 3, p. 105.

I, 3, p. 75.

50 I, 4, p. 77.

même à un chien, qui mord celui qui ne lui donne rien, mais caresse celui qui le nourrit⁵¹. La servante Miside reprend cette image affirmant que le parasite est comme le chien : plus on le chasse, plus il revient⁵². Pourtant, mieux qu'un braque à la chasse, le parasite réussit souvent dans ses entreprises⁵³. Et il devient même pathétique lorsqu'il évoque son sort. Il insiste ainsi sur les difficultés de sa tâche, risquant toujours de se faire bâtonner⁵⁴, fait allusion à sa condition sociale d'homme démunie de génération en génération⁵⁵ et manifeste sa bonté naturelle par le désir profond de venir en aide à l'amoureux désespéré⁵⁶.

Les domestiques également viennent en aide aux amoureux et sont particulièrement nombreux dans cette comédie. Ils se divisent en deux groupes antagonistes, si l'on peut dire. Miside et Libano soutiennent les projets de Carino, alors que Tindaro et Strobilo œuvrent pour les intérêts de Callidoro. Totalement dévoués, la cause des jeunes hommes devient la leur, ainsi Libano associe son sort à celui de Callidoro⁵⁷ et Miside ne veut absolument pas faillir à sa parole envers Carino⁵⁸. Il faut ajouter que les rapports entre les serviteurs et les maîtres sont renversés, dans le sens où les premiers jouent un rôle capital. Héritiers du théâtre de Plaute et de Térence, ils nouent et dénouent l'action à leur convenance. Ce sont eux par exemple qui fomentent le stratagème de l'enlèvement de la jeune fille. Le seul problème est que leurs actions se contredisent réciproquement et font ainsi naître le comique de situation : Libano, d'un côté⁵⁹, et Strobilo, de l'autre⁶⁰, se conduisent en chefs d'escadrons du complot, tout comme Ligurio dans *La Mandragore*.⁶¹ Les maîtres d'ailleurs sont conscients de la trop grande place accordée aux domestiques. Ainsi, Cremete qui confie sa maison et sa fille adoptive à Miside et à Tindaro⁶², ne manque pas de traiter la première de menteuse⁶³ et sait que, dès qu'il est sorti, les deux s'entendent comme larrons en foire à son détriment⁶⁴. Callidoro, quant à lui, fait preuve d'une grande lucidité en affirmant qu'un maître qui se confie à son domestique en devient en réalité son esclave⁶⁵. D'une activité incessante, les domestiques mènent l'action dans les comédies du Cinquecento et Fessenio⁶⁶, celui de *La Calandria*, qui est le premier à entrer en scène et le dernier à la quitter, résume bien le rôle essentiel qui est confié à ses pairs. Cependant, ce sont eux aussi qui assument la charge du comique, tant par leur liberté d'expression que par leurs mimiques. C'est le cas de Miside, qui, complètement ivre, déclame son amour du

51 I, 2, p. 74.

52 II, 3, p. 82.

53 I, 1, p. 69.

54 I, 2, p. 75.

55 II, 4, p. 82.

56 II, 4, pp. 82-83.

57 III, 1, p. 84.

58 III, 5, p. 91.

Sur la place des domestiques dans les comédies de Nardi, Alfredo Pieralli, édition citée, p. 49.

59 IV, 2, pp. 95-96.

60 IV, 1 p. 94.

61 *La Mandragore*, IV, 9, traduction de Christian Bec, édition citée, p. 1137.

62 *I due felici rivali*, II, 2, édition citée, p. 80.

63 II, 2, p. 80.

64 II, 2, p. 79.

65 III, 3, p. 88.

66 *La Calandria*, édition citée, I, I, p. 26.

vin⁶⁷, alors que ses jambes ne la soutiennent plus⁶⁸, qu'elle ne sait plus s'il fait nuit ou s'il fait jour⁶⁹ et qu'elle perd tout à fait le nord⁷⁰. Et, aux remarques désobligeantes de Tindaro, elle rétorque qu'il lui est impossible de rester à jeun⁷¹.

À côté du type du domestique, celui du soldat fanfaron trouve également sa place dans la comédie de Jacopo Nardi. Personnage vantard, mais peureux en réalité, il est incarné ici par Trasone. Celui-ci manifeste une très haute opinion de lui-même⁷², mais entend obtenir la gloire sans combattre⁷³ et, dès que le guet-apens tourne mal, il ne pense qu'à la fuite⁷⁴. En outre, il a peur de rentrer seul la nuit⁷⁵. Lâche, il se montre menaçant envers les plus faibles que lui : il se dit prêt à casser les dents à Libano, le domestique désarmé⁷⁶, et traite sans ménagement aucun la pauvre jeune fille apeurée⁷⁷. Callidoro se moque de lui et le remet à sa juste place en le qualifiant indirectement de poltron⁷⁸ et en déclarant avec ironie qu'à l'évocation de son seul nom, toute la Grèce tremble d'effroi⁷⁹. Ses deux acolytes complètent le tableau, puisque l'un est boîteux et se trouve donc dans l'impossibilité de fuir, et l'autre aveugle, si bien qu'il ne peut pas voir le danger⁸⁰.

En somme, la typologie de *I due felici rivali* correspond à celles des autres comédies du Cinquecento et atteste que Nardi est bien engagé dans la société de son époque. Il en va de même pour la thématique de sa pièce, qui tourne autour de trois grands axes : le rapport entre la passion et l'intelligence, les rapports sociaux, la place de la Fortuna dans la vie de l'homme de la Renaissance.

Le premier de ces thèmes n'est pas nouveau, puisqu'il existe déjà dans le *Decameron*. La passion amoureuse n'est cependant pas considérée en elle-même, mais dans son rapport avec l'intelligence. En effet, il s'agit toujours d'un amour sensuel, qui vise la satisfaction immédiate à tout prix. C'est là qu'entre en jeu l'intelligence. Ici, tout comme dans *La Mandragora*, *La Calandria* ou *I Suppositi*, les amoureux ne se préoccupent aucunement d'enfreindre les lois morales pour aboutir à leurs fins. Carino et Callidoro mettent donc tout en oeuvre pour enlever Pamphila, alors qu'ils auraient pu, avec courtoisie,

67 *I due felici rivali*, III, 5, édition citée, p. 91.

68 *Idem*, p. 90.

69 *Idem*, p. 90.

70 *Idem*, pp. 90-91.

71 I, 4, p. 76.

Il faut ajouter que le comique de mots repose aussi sur le personnage de Miside, dans la mesure où, lorsque Cremete ordonne à Tindaro d'appeler "quella ebria", il obéit à la lettre et crie : "O ebria!" (II, 2, p. 79.)

72 III, 2, p. 85.

Voir aussi:

Ulysse, Georges, *Théâtre et société au Cinquecento*, édition citée, pp. 1256-1257.

Plus loin (p. 1257), Georges Ulysse évoque le personnage du soldat dans *Amicitia*.

73 IV, 2, p. 95.

74 IV, 3, p. 97.

À propos du personnage du soldat, Alfredo Pieralli, édition citée, p. 50.

75 (III, 2, p. 86.

76 IV, 2, p. 95.

77 IV, 3, p. 97.

78 IV, 2, p. 95.

79 IV, 2, p. 96.

80 III, 3, p. 88.

déclarer leur flamme à la jeune fille ou la demander en mariage à son père adoptif. Au lieu de cela, elle est considérée comme une proie qu'il faut soustraire au rival⁸¹. Comme pour un animal, on lui tend un filet pour la capturer⁸², ou alors c'est une forteresse qu'il faut assiéger⁸³. Le résultat en est que la pauvre jeune fille, qui se croit crétoise, épouvantée par ces manières barbares, se plaint à son père d'avoir été maltraitée par les athéniens⁸⁴.

En effet, tout comme les rapports entre les serviteurs et leurs maîtres, les rapports entre différentes générations sont très bien étudiés.

Pourtant, contrairement à d'autres comédies du *Cinquecento*, il n'y a pas ici d'antagonismes entre les parents et les enfants et la cellule familiale semble bien solide⁸⁵. Ainsi, Cremete, privé d'épouse et d'enfants⁸⁶, éprouve une affection profonde pour sa fille adoptive. A tout moment, il s'inquiète pour elle⁸⁷ et retarde le plus possible le moment où il devra accorder sa main⁸⁸. En outre, il souffre autant qu'elle de l'outrage qu'elle a reçu et promet de la venger en faisant appel à la justice⁸⁹. Mais Pamphila est aussi aimée par son père naturel, qui l'ayant retrouvée, peut maintenant mourir heureux⁹⁰. Les relations entre les pères et leurs fils sont tout aussi bonnes. En effet, Menedemo persuade Cremete que les parents des intrépides jeunes hommes viendront lui présenter leurs excuses⁹¹ ; c'est ce que fait Simon dans les meilleurs délais⁹². Les jeunes gens eux-mêmes font amende honorable et viennent demander pardon de leurs erreurs⁹³. Ils rencontrent alors l'indulgence de leurs aînés⁹⁴. De plus, Carino n'est pas ingrat et rend justice aux bienfaits de Menedemo pour lequel il manifeste d'ailleurs une grande admiration⁹⁵.

Bref, les rapports jeunes/vieux diffèrent de ceux mis en scène dans les autres comédies de la Renaissance, où le fils est souvent contraint de s'opposer à un père indigne et avare. Le rôle de la Fortuna y est cependant identique.

81 I, 2, p. 70.

82 I, 2, p. 72.

83 I, 2, p. 71.

84 IV, 3, p. 97.

A ce propos, Georges Ulysse met l'accent sur la xénophobie dénoncée par Jacopo Nardi: *Théâtre et société au Cinquecento*, édition citée, p. 1261.

En ce qui concerne *Amicitia*, Georges Ulysse note que (édition citée, p. 1261) : "Il semble surtout que l'auteur ait plus d'admiration pour les vertus romaines que pour les Grecs, toujours soupçonnés d'être menteurs et fourbes (*Amicitia*, III, 2)."

85 La cellule familiale est très souvent mise en cause. Voir par exemple:

Picquet, Théa, *Le théâtre du Cinquecento et la crise de la famille: Donato Giannotti, Le vieillard amoureux*, édition citée, pp. 17-27.

86 *I due felici rivali*, II, 1, p. 78.

87 *Idem*.

88 *Idem*.

89 IV, 3, p. 97.

90 Ceci transparaît dans les paroles de Menedemo, V, 2, p. 103.

91 IV, 3, p. 98.

92 V, , p. 101.

93 IV, 3, p. 99.

94 V, 3, p. 104.

95 V, 4, p. 107.

La toute-puissance de la Fortuna⁹⁶, telle que l'exprime Fessenio dans *La Calandria*⁹⁷, se retrouve ici à travers l'importance accordée à l'imprévu dans le destin des hommes en général, dans celui de Pamphila en particulier⁹⁸. En effet, la Fortuna conduit la jeune fille dans sa ville natale, Athènes, puisqu'à sa mort Megadoro la confie à son frère Cremete. C'est encore la Fortuna qui la met directement en contact avec son frère, Callidoro, et donc indirectement avec ses parents naturels, Simone et Sostrata. Le fait de mettre en scène ces imprévus consiste, d'une certaine façon, à les exorciser, à calmer l'angoisse de l'être humain, dans le sens où la comédie commence par des bouleversements, mais finit toujours bien et démontre ainsi que l'homme peut réaliser son propre bonheur terrestre.

C'est le cas de *I due felici rivali* qui, comme les autres comédies du Cinquecento, se termine avec un "*lieto fine*".

Cremete confie ainsi le secret de l'identité de Pamphila à son ami Menedemo. Contrairement à ce que tout le monde croit, la jeune fille n'est pas crétoise, mais athénienne, puisqu'enlevée lors des guerres de Xerxès. A son tour, Simone raconte qu'il a justement perdu une fille à ce moment-là⁹⁹ et il met en relation Cremete et Simone, le père adoptif et le père naturel¹⁰⁰. Si le premier ne se souvient pas du nom des parents de Pamphila, il se rappelle par contre l'adresse approximative de la maison pillée par son frère Megadoro¹⁰¹. Suit la reconnaissance de la jeune fille, procédé traditionnel utilisé dans les épilogues des comédies de l'époque, la célèbre "*agnitio*"¹⁰². En effet, Pamphila est reconnue par sa mère, Sostrata, et par sa nourrice, grâce à une petite cicatrice¹⁰³. La comédie finit donc pour le mieux. La jeune fille n'est pas crétoise, mais athénienne ; Simon et Sostrata retrouvent l'enfant qu'ils croyaient perdue ; Carino pourra épouser sa bien-aimée¹⁰⁴ ; Callidoro ne sera pas en reste, puisqu'on lui propose la main de la sœur de Carino, Philostrata, aussi belle que Pamphila, qu'il avait aimée par le passé¹⁰⁵. La comédie s'achève donc par un double mariage¹⁰⁶ et dans le bonheur général. Même le parasite, qui n'a ni or ni argent, est heureux et c'est à lui que revient le mot de la fin¹⁰⁷, comme d'ailleurs dans *Amicitia*.

96 Voir:

Bec, Christian, *Les Marchands écrivains à Florence 1374-1434*, Paris, Mouton, 1967, pp. 301-330: "Affaires et place de l'homme dans le monde: 'fortuna', 'ragione', 'prudenza'".

Fortuna comme tempête, hasards, Fortune, ou la pénétration du sentiment de l'imprévisible dans la mentalité marchande au début du 15^e siècle. *Ragione* comme calcul, justice et raison, ou la rationalité de la *mens mercatoris*. *Prudenza* comme effort en vue de modifier le cours des choses par une constante adaptation aux circonstances et de réaliser pratiquement le bonheur individuel."

97 *La Calandria*, édition citée, p. 25.

98 *I due felici rivali*, V, 1.

99 *Idem*, V, 1, p. 101.

100 *Idem*, V, 1 et 2, pp. 101-104.

101 *Idem*, V, 1, p. 102.

102 Bec, Christian, *Précis de littérature italienne*, édition citée, p. 153.

103 *I due felici rivali*, V, 1, édition citée, p. 102.

104 *Idem*, V, 3, p. 105.

105 *Idem*, V, 2, p. 103.

Idem, V, 4, p. 106.

106 *Idem*, V, 2, p. 104.

107 *Idem*, V, 4, p. 107.

A ce point, il convient de se demander si la comédie a une morale.

Comme les autres comédiographes de son époque, Jacopo Nardi propose une morale de l'action, une morale de la vie quotidienne. Celle-ci se retrouve dans la place attribuée à l'homme dans le monde, dont elle donne une vision dramatique, dans le sens où elle démontre que l'homme est capable de s'affirmer en luttant contre des situations qui, tout compte fait, ne sont pas insurmontables, dans le sens encore où l'homme peut, grâce à son intelligence, se faire l'artisan de son propre destin. Par ailleurs, la comédie observe avec lucidité les actions des hommes. Elle est alors, au même titre que le *Decameron* une comédie humaine. Ce qui justifie, d'une certaine manière, l'amoralisme de la comédie du Cinquecento. En effet, elle met souvent en scène des situations que la morale réproche. Il suffit de penser que *La Mandragore* s'achève sur la conversion à l'adultère d'une femme vertueuse, Lucrezia¹⁰⁸, trompée par son époux, son amant, son confesseur et même par sa propre mère, que *La Calandria* se termine par le double mariage de Verginia avec Lidio et de Santilla, sa sœur jumelle avec Flaminio, le fils de Fulvia, et que cette dernière se réjouit intérieurement, non pas du bonheur des jeunes gens, mais d'avoir ainsi la possibilité de rencontrer Lidio avec plus de facilité¹⁰⁹. Toutefois, Jacopo Nardi se démarque de ses contemporains en faisant triompher la morale traditionnelle et son passé savonarolien lui suggère peut-être une intention éducative.

Ainsi, les projets malhonnêtes des deux jeunes gens échouent lamentablement¹¹⁰, d'ailleurs à aucun moment la jeune fille n'a été consentante¹¹¹. De plus, autant Carino que Callidoro sont conscients d'avoir mal agi¹¹² et vont spontanément demander pardon à Cremete¹¹³. En outre, Menedemo, qui représente la sagesse et dicte la conduite idéale, conseille à son ami de ne rien entreprendre sous l'emprise de la colère¹¹⁴, de préférer corriger l'erreur plutôt que l'augmenter. A cela s'ajoutent un certain nombre de préceptes généraux. Evoquant les partis possibles pour Pamphila, Cremete déplore les mauvaises mœurs de la jeunesse¹¹⁵; Libano se plaint de l'importance de la condition sociale, qui régit toute amitié¹¹⁶; l'auteur montre, avec l'exemple de Miside, que l'excès de boisson fait perdre la raison¹¹⁷; il insiste aussi sur la vanité des belles paroles¹¹⁸ et précise que donner

108 *La Mandragore*, V, 5 et 6, édition citée, pp. 1143-1144. Dans le prologue de *La Clizia*, (édition citée, p. 1147) Machiavel répond par anticipation aux critiques d'amoralité qu'on peut lui adresser:

" Il me reste à vous dire que l'auteur de cette comédie est un homme très honnête et qu'il lui déplairait qu'en la voyant jouer vous y trouviez quelque grossièreté. Il ne pense pas qu'il y en ait. Si, toutefois, il vous semble ainsi, il s'excuse de la manière suivante. Les comédies ont été inventées pour le bien et l'amusement des spectateurs... pour plaire, il faut faire rire les spectateurs: ce qui ne peut se faire en conservant un langage grave et sévère. Les paroles qui font rire sont ou sottes, ou médisantes, ou amoureuses. "

109 *La Calandria*, V, 7, édition citée, p. 97.

110 *I due felici rivali*, IV, 3, pp 96-99

111 Epouvantée, elle se réfugie auprès de son père adoptif, IV, 3, p. 97.

112 *Idem*, IV, 1, p. 94.

Idem, IV, 2, p. 95.

113 IV, 3, p. 98.

114 IV, 3, p. 97.

115 II, 1, p. 78.

116 III, 1, p. 84.

117 III, 5, p. 92.

Alfredo Pieralli, édition citée, p. 50.

118 III, 3, pp. 87- 88.

sa paroles vaut mieux que se perdre en bavardages inutiles¹¹⁹. Mais, ce qui apparaît surtout à travers la pièce c'est l'éloge de l'amitié¹²⁰, qui peut tout justifier. Grâce à elle justement Menedemo peut jouer le rôle de chef-d'orchestre¹²¹ et réaliser le bonheur de son entourage et par là-même le sien.

Bref, par la typologie et par la thématique de *I due felici rivali*, Jacopo Nardi témoigne de son engagement dans l'environnement social et culturel de son époque. Cependant, par certains aspects, il présente également une comédie courtoise, manifestant clairement son souci de plaire, au public d'abord, au pouvoir ensuite.

En effet, les appels au public sont très nombreux dans la comédie en question. Il faut dire que le public concerné par la comédie érudite est un groupe relativement restreint : la Cour ou la grande bourgeoisie. Son niveau culturel est plutôt élevé et se fonde sur la connaissance des auteurs classiques de l'Antiquité, sur les trois "*corone*", c'est-à-dire Dante, Pétrarque et Boccace, mais aussi sur des auteurs contemporains. Ce public a ses exigences et attend une fête qui corresponde à ses goûts et à sa culture. Il se distingue du reste de la population et considère de haut le monde citadin qui l'entoure, sourit des structures sociales et des coutumes de la société qu'il juge inférieure. Ajoutons que si à Ferrare le public concerné est au service des Este, à Florence, il est au service de la République, puis des Médicis.

Les allusions adressées au public se multiplient donc. La comédie s'ouvre sur le prologue qui est mis en scène. Dans *I due felici rivali*, il est récité par l'Indiscrétion, qui présente la pièce¹²². Elle dit ensuite aux spectateurs que les comédiens, "ce groupe de mimes et d'histrions" ont plus besoin d'encouragements que de freins¹²³. Puis, elle leur parle de l'auteur, sans dévoiler son nom, déclare qu'elle lui a promis l'honneur, mais qu'elle remet le sort de ce dernier au jugement du public¹²⁴. Enfin, elle somme la salle de faire silence pour que le sens de la pièce soit bien compris¹²⁵.

Dans ce prologue, tout comme dans celui de *L'amor costante*¹²⁶, de *La Calandria*¹²⁷, du *Pedante*¹²⁸, ou dans celui de *Amicitia*¹²⁹, l'auteur manifeste son besoin

119 III, 5, p. 91.

120 I, 2, p. 70.

121 V, 3, p. 104.

Il convient de rappeler ici que l'autre comédie de Jacopo Nardi s'intitule justement *Amicitia*. A ce propos, Georges Ulysse, édition citée p. 1251, déclare que: " Furio est tellement plein d'admiration pour l'amitié qui existe entre Eschino et Lucio qu'il n'hésite pas à se dénoncer (IV, 2: "non piaccia a dio che a lor sia facto torto"). Jacqueline Brunet, quant à elle, présente une comédie inédite de Giovan Maria Cecchi, qui porte le même titre que celle de Jacopo Nardi. Voir:

L'amicizia de Giovan Maria Cecchi. Notes préliminaires à une édition critique dans Plaisance, Michel, *Théâtre en Toscane. La comédie (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles)*, Paris, PUV, 1991, pp. 105-112.

122 Prologue, p. 65.

123 *Idem*, p. 65.

124 *Idem*, p. 66.

De même dans la comédie *Amicitia*, édition citée, p. 21, le nom de l'auteur n'est pas dévoilé. A propos des goûts du public, Alfredo Pieralli, édition citée, p. 37.

125 *Idem*, p. 66.

126 Piccolomini, Alessandro, *L'amor costante*, dans *Commedie del Cinquecento*, édition citée, volume I, p. 307.

127 Edition citée, volume II, p. 22.

d'être accepté par le public. De la même façon, à la fin de la comédie, un personnage prend congé du public. Ici, Satorio, le parasite, invite le public à faire la fête, comme s'approprient à le faire les comédiens, et à applaudir¹³⁰. Pendant le spectacle aussi, l'auteur interpelle le public. Ainsi, Miside s'adresse aux spectateurs pour leur faire partager ses critiques du parasite¹³¹. Plus tard, le parasite compte sur la participation de la salle à l'action, lui disant qu'il n'est plus disponible et donne son emploi du temps : dîner chez Carino et se coucher¹³². Il annonce ensuite le contenu de l'Acte IV, dans le but de ne pas laisser faiblir l'attention¹³³. En outre, nous avons vu qu'à la fin de ce même acte, Strobilo explique que, si Cremete est fatigué et va se coucher, le spectacle continue¹³⁴.

Toutefois, si Jacopo Nardi entend plaire au public, il fait aussi oeuvre de courtisan en s'attachant à plaire au pouvoir en place.

Mais auparavant, il convient de remarquer que la comédie du *Cinquecento* n'attaque jamais les gouvernants ; elle ne met en scène ni les nobles ni les princes, mais toujours des bourgeois modestes et des domestiques. Ceci, parce que le rire sous-entend un esprit de supériorité. Les rapports politiques ne sont pas mis en cause, même pas évoqués, car la comédie est le produit d'une société courtisane. Nardi organise lui-même le défilé des chars au cours du Carnaval de 1513¹³⁵. Et Francesco Bausi précise que, si en 1532, Jacopo fut obligé de s'exiler, dans les années 1512-1519, il put trouver sa place parmi les "fidèles" des Médicis, devenant le "chantre de leur restauration"¹³⁶.

Il rappelle, par ailleurs, que la comédie *I due felici rivali* est représentée à Florence pendant le Carnaval de 1513 devant la famille des Médicis au grand complet et voit déjà dans le titre une allusion à Julien et à Laurent de Médicis¹³⁷.

Oeuvre de propagande donc ?

128 Belo, Francesco, *Il Pedante*, dans *Commedie del Cinquecento*, édition citée, volume II, p. 109 où l'auteur signale que la langue adoptée est la langue vulgaire.

129 Edition citée, p. 20.

130 *I due felici rivali*, édition citée, p. 107.

Dans *Amicitia*, édition citée, p. 59, c'est aussi le parasite qui prend congé du public et il les enjoint de rentrer dîner chez eux car, dit-il, il n'entend pas qu'on lui prenne sa place.

131 II, 3, pp. 81- 82.

132 III, 5, pp. 92-93.

133 *Idem*, p. 93.

134 IV, 4, p. 100.

135 Luigina Stefani, dans son introduction à *Tre commedie fiorentine del primo 500*, édition citée, p. 6.

136 Bausi, Francesco, *Jacopo Nardi, Lorenzo duca d'Urbino e Machiavelli: L'occasione del 1518*, dans *Interpres*, Roma, Salerno, 1987, pp. 191-204.

137 *Idem*, pp. 202-203.

Alfredo Pieralli, édition citée, p. 52, précise que les Médicis donnèrent des fêtes grandioses en mars 1513, à l'occasion de l'élection du pape Léon X, et que deux "Trionfi" furent commandés, l'un à Dazzi et l'autre à Nardi. Le premier imagine trois chars, représentant les différents âges de l'homme, l'enfance, l'âge adulte et la vieillesse, portant les inscriptions suivantes: "Erimus", " Sumus", "Fuimus". Nardi, sur le même thème, entend faire quelque chose de plus grand et multiplie les chars. Son but est de montrer "Come con lenta preda : L'un secol dopo l'altro al mondo viene / E muta il bene in male e il male in bene. "

Dans la comédie elle-même, cela n'apparaît guère, si ce n'est dans deux allusions aux mauvais et aux bons courtisans. Pieralli¹³⁸ voit ainsi dans le parasite Saturio l'image du mauvais courtisan et prête à Jacopo l'intention de mettre en garde Laurent de Médicis contre ce genre de personnages. Saturio proclame que la flatterie est la meilleure façon d'être aimé et vénéré¹³⁹. Inversement, Libano se plaint que le fidèle serviteur, symbole du bon courtisan, ne soit pas considéré par son maître¹⁴⁰.

Cela dit, le prologue est bien plus significatif. En effet, l'Indiscrétion rappelle les Médicis, sans les nommer cependant. Partant du "*topos*" de la corruption des courtisans¹⁴¹, elle poursuit en évoquant de façon moins désintéressée ses partisans qui sont agréables à celui dont le coeur est noble¹⁴². Ceci, dans l'édition de la comédie proposée par Luigina Stefani du manuscrit Barb. Lat. 3911, mais dans le manuscrit Magl. VII, 1131¹⁴³, il est précisé que ce "noble coeur" appartient à celui qui

"...rénovent le style
et le nom de ce Laurier,
qui répandit son parfum
et sa renommée de l'Inde
jusqu'au pays des Maures..."

Il apparaît clairement dans ces vers que Jacopo associe l'apologie et la politique, puisqu'il souligne la réputation internationale des Médicis et l'amour universel qui leur est voué. En outre, dans les deux versions du prologue, se retrouve la métaphore du laurier, symbole de l'âge d'or créé par Laurent le Magnifique¹⁴⁴.

Ces louanges nous ramènent donc à l'époque où Laurent de Médicis exerçait sa suprématie à Florence.

La métaphore du laurier apparaît également dans les paroles de Jacopo que rapporte Alessio Lapaccini, son grand ami. Nardi, écrivant en latin, lui a confié qu'il n'osait pas

"s'approcher des augustes portes du laurier sacré, pour lequel
aucun éloge ne saurait suffire"¹⁴⁵,

où nous notons sa vénération envers la célèbre famille.

Toutefois, l'allégeance aux Médicis est encore plus manifeste dans la lettre d'accompagnement au texte de la comédie et dans les stances finales.

La lettre d'accompagnement, écrite en latin, s'adresse à Filippo Strozzi, que Nardi appelle Giovan Battista¹⁴⁶. Jacopo prie son ami de bien vouloir présenter la comédie à

138 Pieralli, Alfredo, édition citée, p. 48.

139 *I due felici rivali*, I, 3, p. 74.

140 *Idem*, III, 1, p. 84.

141 *Idem*, p. 64.

142 *Idem*, pp. 64-65.

143 Pieralli, Alfredo, édition citée, p. 45.

Stefani, Luigina, édition citée, p. 6.

144 *I due felici rivali*, édition citée, p. 66, où par deux fois est évoquée l'ombre du laurier.

145 Stefani, Luigina, édition citée, p. 9.

Laurent de Médicis, car il n'ose la lui envoyer directement, le sachant trop occupé par ses lourdes tâches. Il précise que son oeuvre a vu le jour sous les auspices du duc d'Urbin et se réjouit qu'elle ait été accueillie favorablement par tout son entourage. Il ajoute que nombreux sont ceux qui l'incitent à la publier sous le haut patronage du maître de Florence. Modestement, il craint toutefois, que cette comédie

"sans valeur, plus vaine que les frivolités siciliennes"

ne soit pas prise en considération. Il explique en outre que, ne souhaitant pas paraître importun au duc, il choisit l'entremise de Filippo, qui a consacré ses biens et sa personne à Laurent et en retiré une

"extraordinaire bienveillance"

et une profonde considération. Il lui demande donc de faire connaître sa comédie au souverain et de recommander sa personne, afin qu'il puisse être assuré que ses oeuvres à venir seront les bienvenues.

En somme, cette dédicace atteste bien l'engagement politique de Nardi envers les Médicis. Cependant, les stances finales constituent un témoignage tout aussi probant.

Avec une structure identique à celle des stances qui terminent la comédie *Amicitia*¹⁴⁷, les stances de clôture des *Due felici rivali* constituent une chanson¹⁴⁸ de trente-deux vers, dédiée au Cardinal Jean de Médicis, futur pape Léon X, à Julien et à Laurent, en présence desquels la pièce est jouée. Avec pour toile de fond la mythologie gréco-latine, elles font l'apologie de la maison des Médicis.

Ainsi, Orphée ¹⁴⁹, avec la lyre à sept cordes offerte par Apollon et à laquelle il en a ajouté deux, atteignant ainsi le nombre des muses, vient charmer le public, tout comme il charmait les dieux et les mortels, les fauves et même les êtres inanimés. Il vient des Champs-Élysées, séjour des âmes des héros et des hommes vertueux, pour honorer la grande famille florentine. Celle-ci a le mérite de rénover le monde ¹⁵⁰. Ses membres sont qualifiés d'

" amateurs du Parnasse et d'Hélicon "

et sont donc proches des Muses. De plus, ils sont mis sur le même plan qu'Auguste et que Mécène, son conseiller, protecteurs des Arts et des Lettres, qui créèrent "le siècle d'Auguste", l'âge d'or du classicisme romain. Ils sont comparés aussi à Asinius Pollion¹⁵¹, qui établit la première bibliothèque publique à Rome et fonda un cercle littéraire dont firent partie Virgile et Horace. Nous pouvons y voir une référence à la *Biblioteca Laurenziana* et à l'Académie des Médicis. Jacopo s'adresse ensuite directement aux Médicis et flatte en eux

146 *I due felici rivali*, édition citée, p. 63: "Iacobus Nardus Io Bap. tae Pallae S. P. D. "

Voir aussi: Pieralli, Alfredo, édition citée, p. 44.

147 Edition citée, p. 60.

148 *Idem*, p. 108.

149 *Idem*, p. 108.

150 *Idem*, p. 108.

151 *Idem*, p. 108.

les défenseurs des Muses¹⁵², puis au cardinal Jean dont il loue la double fonction, spirituelle et temporelle, la qualifiant de successeur de Pierre, ainsi que de

" colonne de diamant qui soutient le Saint Empire".

Il le flatte encore, soulignant qu'il soutient les poètes de tout l'hémisphère, en fait un guide, au même titre que Télèphe qui montra aux Grecs le bon chemin¹⁵³. Jacopo étend son admiration à toute la lignée, qui remonterait à " la fille de Pénée"¹⁵⁴, il évoque son passé glorieux, avec l'expression "vechio ramo", dont le jeune Laurent serait un "vert bourgeon"¹⁵⁵.

Ville des Médicis, Florence est magnifiée elle-aussi. Nardi la met sur le même plan que la Rome antique, l'Etrurie, berceau de la civilisation étrusque, et le Latium. Il clame qu'elle est digne d'entrer en compétition avec eux et qu'elle mérite les louanges des poètes¹⁵⁶.

Bref, les stances de clôture, tout comme la dédicace de *I due felici rivali*, font de Jacopo Nardi un courtisan au service des Médicis.

En conclusion, Jacopo incarne ici la double fonction des auteurs de comédies du *Cinquecento*, puisque si, d'une part, il fait une oeuvre de divertissement, en parfaite harmonie avec les goûts de son siècle, il révèle, d'autre part, son engagement politique au service du pouvoir en place, les Médicis, et contribue à répandre le mythe de l'âge d'or et le mythe de Florence. Selon Christian Bec¹⁵⁷, ce dernier passe par trois étapes:

" Lorsque les mentalités n'ont pas suffisamment évolué pour admettre la civilisation urbaine et l'expansion démographique et économique 'modernes', Dante et le chroniqueur florentin Compagni refusent la nouvelle Florence et en donnent une représentation résolument négative. Quand, au contraire, les aspirations et le régime bourgeois se sont imposés, les marchands écrivains et les humanistes civiques entreprennent une systématique *laudation florentinae urbis*. Enfin, lorsque Florence passe de la république au principat, et de celui-ci à la monarchie, les humanistes littéraires puis courtisans s'engagent sur la voie de la célébration du prince florentin. De cette récupération-déviations du mythe, Vasari est l'un des plus illustres responsables. "

152 *Idem*, p. 108.

153 *Idem*, p. 108.

154 *Idem*, p. 108.

155 *Idem*, p. 108.

156 *Idem*, p. 108.

157 Bec, Christian, *Le siècle des Médicis*, Paris, PUF Que sais-je?, 1977, p. 89.

Nardi trahit-il alors ses idées républicaines ? Pieralli répond par la négative et affirme que Jacopo s'était fait des illusions et que la politique de Julien et de Laurent de Médicis semblait pouvoir coexister avec la république¹⁵⁸ :

" Devons-nous affirmer pour autant que Nardi trahit ses idées républicaines ? Non : il fut plutôt un utopiste, la politique fine de Julien et de Laurent purent peut-être lui faire croire un instant qu'au sein d'une Florence républicaine pouvait vivre une famille Médicis, puissante et influente ... mais une famille privée, qui de droit n'exerçait aucun pouvoir souverain ... "

Théa PICQUET
Université de Provence

158 Pieralli, Alfredo, édition citée, p. 35.

LA "GUERRE DES SEXES "

DANS LA MÉGÈRE APPRIVOISÉE DE SHAKESPEARE:

PERVERSION, SUBVERSION ET CONVERSION

En guise de diversion

 i la pièce en tant que telle apparaît comme une triple variation sur le thème du mariage (perversion, subversion, conversion), l'induction elle-même - qui a pour but de nous faire pénétrer dans cet univers "drolatique" que peuplent des personnages plaisants, plongés dans une atmosphère récréative - aborde ce thème, comme pour mieux ménager la transition qui doit nous conduire du monde réaliste que nous connaissons dans sa réalité quotidienne au monde du songe et de l'imagination qui doit assurer une certaine forme de diversion, de divertissement. Sly et l'hôtesse, en effet, dans le dialogue par lequel s'ouvre l'Induction, échangent des propos insultants, pour ne pas dire violents, qui font irrésistiblement penser au ton vif d'une scène de ménage - un peu comme ceux qui seront bientôt échangés, dans l'intrigue principale de la pièce entre Kate et Petruchio:

Sly. Je t'étrillerai, foi de Sly!

L'hôtesse. Aux ceps... canaille!

Sly. Insolente bougresse! Les Sly, de la canaille ? ... Va donc lire les chroniques: nous sommes arrivés avec Richard le Conquérant (*Induc.* 1. 1-4).

Mais, progressivement, le Lord et sa suite vont faire glisser Sly insidieusement dans le rôle d'un grand seigneur marié à une créature "de rêve" (précisément) - sans doute comparable à celle que deviendra Kate, une fois apprivoisée. C'est ainsi que le Lord lui brosse le tableau de cette condition rêvée, enviée et enviable à la fois:

Tu es un lord et rien d'autre qu'un lord.

Et ta dame est beaucoup plus belle

Que toutes les autres femmes de ce siècle dégénéré (*Induc.* 2. 60-2).

Cette métamorphose a pour but de le tirer - le temps d'une récréation, d'une *diversion*, que s'accordent et lui accordent (et nous accordent du même coup) les facétieux "metteurs en scène" de cette supercherie - de sa condition misérable, en même temps qu'elle leur permettra de se reposer eux-mêmes d'ailleurs de leur harassante chasse, et aussi de nous tirer, par la même occasion, de l'humeur maussade dans laquelle nous plonge la réalité quotidienne. Un spectacle nous sera offert, qui n'a pour seule ambition que de nous distraire, de nous divertir: celui, donc, de *La Mégère apprivoisée*, titre de la pièce proposée par le lord aussi bien, plus globalement, que de celle que nous propose Shakespeare. Sly n'est peut-être pas tout à fait

dupe, cependant, qui ne perd pas si vite le sens des réalités et qui, prenant au mot - ou faisant semblant de la prendre au mot - la fable qui lui est contée, s'empresse de réclamer sans délai ce qu'il est dès lors censé être en droit de considérer comme son dû:

Sly. Madame-femme, ils me disent que j'ai rêvé,
Et dormi quelque quinze ans et plus.
Le Page. Oui, quinze ans qui m'en ont semblé trente,
A moi qui, tout ce temps-là, fus bannie de votre couche.
Sly. C'est long... Serviteurs, laissez-moi seul avec elle.
Déshabillez-vous, Madame, et couchons-nous vite (*Induc.* 2.
111-6).

Il sera mis dans l'obligation néanmoins de différer le plaisir escompté - le temps, du moins peut-il le croire, de cette représentation qui, à tous les sens du terme, est destinée à faire diversion - et devra se contenter d'être transporté dans un monde de fantaisie et d'imagination qui, d'ailleurs, ne lui apportant guère les satisfactions charnelles désirées et le laissant en quelque sorte sur sa faim, aura tôt fait de le plonger dans l'assoupissement et une torpeur avinée, comme l'atteste son appréciation émise à la fin de la scène 1 de l'acte I:

Premier Valet. Vous somnolez, milord, vous ne suivez pas la pièce.
Sly (s'éveillant). Si fait, par sainte Anne, si fait. Bonne histoire, à coup sûr. Est-ce que c'est fini ?
Le Page. Milord, cela commence à peine.
Sly. C'est du travail fort habilement fait, Madame la dame, mais je voudrais bien en voir la fin (*I.* 1. 246-51).

Il se résigne donc, pour lors, à "laisser filer le monde" (*Induc.* 2. 141), c'est-à-dire à se laisser entraîner dans cette histoire de mégère que l'on apprivoise - ce qui, si l'on en croit cette autre pièce intitulée *Une mégère apprivoisée* (dans ce dialogue qui se situerait à l'issue de la toute dernière scène), l'aura au moins éloigné, l'espace d'un "rêve", le temps d'une opportune diversion, de cette autre mégère, sa femme, qui n'attend que son retour pour "rosser" le mari pris de boisson: ("*Le Cabaretier.* Ma foi, tu ferais bien de rentrer chez toi car ta femme te rossera pour avoir rêvé ici cette nuit").

Pour autant, l'histoire de Christopher Sly, mari maltraité d'une mégère agressive ou mari imaginaire d'une épouse de rêve, donne déjà le ton de la comédie qui va mettre en scène une virago qui se métamorphose en épouse docile, et ce à travers une triple variation sur le thème du mariage, au cours d'un processus qui conduira de la perversion de la conception conjugale, en passant par la subversion des traditions courtoises et des conventions rituelles, jusqu'à la conversion finale et à la restauration de l'ordre.

Perversion de la conception conjugale

Dans une pièce qui se conclura par un triple mariage, il est clair que c'est la conception conjugale traditionnelle qui constitue le socle sur lequel doit se bâtir toute

union. Le thème - avec ce qu'il comporte traditionnellement - est déjà esquissé dans l'Induction lorsque le Page (dans le rôle de l'épouse "idéale" de Sly) s'adresse ainsi à lui:

Mon mari et seigneur, seigneur et mon mari,
Je suis votre femme en toute obéissance (*Induc.* 2. 105-6).

D'ailleurs le Lord avait déjà donné pour instruction au Page de se comporter, dans son rôle d'épouse de Sly, de telle manière que fût respectée absolument la règle du mariage élisabéthain et que, notamment, fussent observées à la lettre les strictes convenances de l'état conjugal selon la tradition en vigueur:

(...) Qu'il prenne les façons nobles
Qu'il a pu observer chez les grandes dames
En présence de leurs maris (...)
Et qu'avec une profonde révérence
Il lui dise: "Qu'ordonne votre honneur
Afin que sa très obéissante dame et épouse
Puisse lui montrer son zèle et lui prouver son amour ?" (*Induc.*
1. 109-15).

Mais c'est l'intrigue principale - et dans une grande mesure l'intrigue secondaire aussi - qui doit illustrer cette thématique. Deux principes doivent absolument être respectés: tout d'abord, comme le rappelle Batista, l'aînée doit être mariée avant la cadette:

Batista. Vous le savez, ma résolution est ferme:
Je n'accorderai pas ma fille cadette,
Avant d'avoir trouvé un mari pour l'aînée (I. 1. 49-51).

D'autre part, il convient de prendre toutes garanties concernant un point capital: le confort et l'aisance que le mariage doit assurer à la future épouse. C'est ainsi que Batista exige des prétendants à la main de sa fille Bianca, dans une sorte de surenchère, des assurances qui lui permettront d'accorder satisfaction au plus offrant:

Batista. Du calme, messieurs. Je vais régler ce différend.
Le prix sera remporté non par des paroles, mais par des actes,
Et celui de vous deux qui assurera à ma fille la dot la plus forte
Aura l'amour de Bianca (II. 1. 334-7).

En contrepartie, les règles du contrat devant être respectées, l'épouse devra obéissance absolue à son seigneur et maître. Or, dès l'abord, et dans l'intrigue principale singulièrement, on apprend que Katherina, l'épouse présomptive, ne répond pas tout à fait - en dépit de certaines qualités indispensables qu'elle possède assurément - au portrait convenu de l'épouse idéale:

Hortensio. Elle a tout l'argent qu'il faut, elle est jeune et belle,

Elevée comme il convient à une fille de qualité.
 Son seul défaut, et il en vaut de multiples,
 C'est d'être une intolérable mégère,
 Querelleuse, obstinée, à un point si démesuré
 Que, fussé-je beaucoup plus pauvre que je ne le suis,
 Je ne l'épouserais pas pour une mine d'or (I. 2. 85-91).

Il est clair, à ce stade, que Katherina a déjà manifesté son tempérament exécrable et fait preuve d'un caractère pour le moins volontaire. Elle a récusé - et réussi à décourager -, dans un esprit de rébellion querelleuse qui n'a d'égale que son humeur hargneuse et agressive, les "épouseurs" que sont à ses yeux Grémio et Hortensio:

Hortensio. Epouseurs, ma belle! Comment l'entendez-vous ?
 Pas d'épouseur pour vous,
 Tant que votre humeur ne sera point devenue plus douce et plus aimable.
Katherina. Ma foi, Monsieur, vous n'aurez jamais rien à craindre.
 En vérité, cette idée n'est même pas à mi-chemin du coeur de la belle:
 Mais si cela était, soyez sûr que son premier soin serait
 De vous peigner la caboche avec les trois pieds d'un escabeau,
 De vous peindre le visage, et de vous traiter comme un nigaud (I. 1. 59-65).

Jamais évocation de virago n'aura reçu plus convaincante illustration. Pour autant, Petruchio, qui est résolu à "contracter un riche mariage à Padoue" (I. 2. 75), ne recule pas devant la menace d'épouser une telle mégère:

Car je suis résolu à livrer assaut, grondât-elle aussi fort
 Que le tonnerre lorsque crèvent les nuages d'automne (I. 2. 94-5).

Quelle que soit, en effet, la réputation de Katherina, "connue pour sa langue querelleuse" (I. 2. 251), et quelle que soit donc l'image pervertie que peut donner du mariage traditionnel ce couple si peu romantique, c'est bien un mariage "élisabéthain" qui finira par être décidé, c'est-à-dire un mariage prenant en compte de manière essentielle l'accord préalable conclu entre Batista et son futur gendre, Petruchio (II. 1. 114-27). Pour l'heure, l'évocation "romanesque", si caractéristique de la comédie shakespearienne, est cantonnée à l'intrigue secondaire concentrée sur le mariage de Bianca, réputée, elle, "pour sa modestie pleine de grâce" (I. 2. 252) - s'il faut en croire Tranio, et si l'on se réfère, d'autre part, à l'attitude soumise de la soeur cadette vis-à-vis de son aînée (II. 1. 1-7). Tout, dans le comportement de Katherina, atteste, par contraste, que la conception traditionnelle du mariage est battue en brèche, présentée de manière gauchic, en un mot, pervertie. Avec ce personnage on a affaire, en effet, à l'expression même de la révolte au sein du couple, c'est-à-dire à la menace d'un renversement de l'ordre et donc des valeurs établies auxquelles croyait si fermement la

société élisabéthaine. Car si le désordre devait régner sur cette institution qu'est le mariage, reflet microcosmique de la cohésion politique - voire de la cohésion macrocosmique - et garant de la solidité de l'édifice familial, c'en aurait été fini des croyances traditionnelles en la pérennité d'un ordre universel et éternel. En ce sens, on voit bien que l'enjeu de cette comédie dépasse, et de loin, la simple "dramatisation" d'une histoire de mégère à apprivoiser. Le personnage de Katherina, si haut en couleur, si vivant et si réaliste à la fois, permet à Shakespeare de mettre en scène, de manière emblématique en quelque sorte, une certaine tendance à la rébellion et à la révolte contre les idées reçues - et les valeurs admises de longue date, et sans contestation, dans la société élisabéthaine - qui devait couvrir quelquefois dans les coeurs sinon dans les esprits. C'est pourquoi l'on ne peut considérer ce personnage si volontaire, si "féministe" - du moins dans ses premières apparitions - sans y voir ce symbole de désordre et cette négation, bref cette perversion, de la conception conjugale traditionnelle que redoutaient tant les tenants des valeurs établies.

Tant et si bien que, dès leur toute première rencontre, Kate et Petruchio vont se chamailler, échanger des propos aigres-doux, avoir en quelque sorte une "prise de bec" comme en ont parfois de vieux ménages, bref, se comporter comme si la supériorité généralement admise du (futur) époux sur sa (future) femme - et *a fortiori* son autorité - pouvait être remise en question, en tout cas comme si ce n'était pas chose allant de soi. Les choses d'ailleurs, bien vite, s'enveniment au point qu'à la première prise de contact, c'est la manière forte, et non pas la douceur, qui marque la gestuelle de leur rencontre, et qu'ainsi est mise à mal la conception conjugale traditionnelle:

(Elle fait le geste de partir).

Petruchio. Voyons, Catcau, revenez... *(Il la prend dans ses bras).*

Je suis un gentilhomme...

Katherina C'est ce que nous allons voir *(Elle lui donne un soufflet).*

Petruchio. Si vous recommencez, je vous souffletterai, je le jure (II. 1. 216-8).

Jeux de mots, jeux de mains, jeux de scène se succèdent qui, à aucun moment ne témoignent du respect de l'ordre et de l'autorité mais qui, bien au contraire, attestent cet esprit de rébellion qui ne peut manquer de pervertir la relation conventionnellement admise entre deux futurs époux:

Katherina. Je ne veux pas de vous pour coq: votre cri est celui d'un chapon.

Petruchio. Allons, Cateau, allons, pas tant de fiel.

Katherina. Il m'en vient toujours quand je vois une pomme aigre.

Petruchio. Mais il n'y a pas ici de pomme sauvage, alors pas d'aigreur.

Katherina. Si, si, il y en a une.

Petruchio. Alors, montrez-la moi.

Katherina. Vous la verriez si j'avais un miroir (II. 1. 225-30).

Les didascalies sont dans cette scène très éclairantes: *Elle se débat (...) Il la rattrape (...) Elle se débat de nouveau, le mord et le griffe pendant qu'il parle.* Pour autant, Petruchio a renoncé à mener une lutte ouverte mais a très tôt compris qu'il lui fallait adopter une stratégie plus habile ne comportant aucune manifestation de violence. Il est certes tenté de répliquer à Katherina en utilisant les mêmes armes qu'elle: "Si vous recommencez, je vous souffletterai, je le jure" (II. 1. 218), mais, à l'entreprise de perversion et de démolition de l'institution que lui oppose Katherina, il a l'intelligence - et la maîtrise - de répondre en apprenant à se dominer et en ayant recours à une technique qu'il semble avoir soigneusement préparée et mise au point, véritable technique de subversion.

Subversion des traditions courtoises et des conventions rituelles

C'est, en effet, très lucidement que, dès après son entrevue avec Batista et une fois "marché conclu" avec son futur beau-père, il décide de prendre le contre-pied de tout ce que dira ou fera la belle (mais rebelle) Cateau:

Mettons qu'elle crie, eh bien, je lui dirai sans détour
Que son chant est aussi suave que celui du rossignol;
Qu'elle fronce le sourcil, je protesterai que son visage
Est aussi limpide que la rose du matin lavée par la rosée;
Qu'elle reste muette et s'obstine à ne souffler mot,
Je vanterai sa langue volubile
Et son éloquence pénétrante;
Qu'elle me dise de faire mes paquets, je la remercierai
Comme si elle m'invitait à rester la semaine chez elle;
Qu'elle refuse de m'épouser, je lui demanderai avec flamme
A quelle date je dois faire publier les bans, et à quand la noce
(II. 1. 170-80).

Il appliquera d'ailleurs très consciencieusement cette méthode, s'ingéniant - loin de faire sa cour dans les règles, c'est-à-dire sur le mode romanesque traditionnel - à contrarier l'humeur récalcitrante de la belle enfant et, ainsi, à subvertir les principes admis de l'amour courtois. C'est d'ailleurs sans rien cacher de ses intentions qu'il annonce - et énonce - sa profession de foi, véritable plan de bataille:

Car je suis né pour t'apprivoiser, Cateau,
Et pour faire de toi, au lieu d'une chatte sauvage,
Une Cateau docile, comme sont toutes les Cateau domestiques
(II. 1. 269-71).

Et de fait, pour appliquer ce plan, Petruchio, subvertissant toute méthode violente, aura recours aux procédés subtils du "dressage". C'est ainsi qu'il commence par tâcher de persuader Kate qu'elle est ce qu'il voudrait qu'elle fût - ce qu'en réalité elle est probablement de par son tempérament profond - c'est-à-dire une jeune personne, vive et spontanée certes,

parfois violente ou capricieuse, mais dont les qualités ne demandent qu'à être reconnues pour pouvoir se donner libre cours. Petruchio, en effet, faisant fi des apparences, s'évertue - en élaborant un système d'inversions - à énumérer comme autant de qualités les défauts communément attribués à Kate:

Petruchio. Je vous trouve on ne peut plus gentille;
On m'avait dit que vous étiez rude, farouche et maussade;
Je vois que la renommée est une fieffée menteuse;
Car tu es charmante, Cateau, enjouée, et merveilleusement
courtoise;
Certes, ta parole est lente, mais aussi suave que les fleurs du
printemps.
Tu es incapable de froncer le sourcil, de regarder de travers,
On de te mordre la lèvre comme les filles coléreuses;
Tu ne prends pas plaisir à rabrouer tes soupirants;
Tu leur fais, au contraire, un accueil gracieux,
Tu leur tiens des propos courtois, charmants et affables (II. 1.
236-45).

La méthode qui consiste à tenir pour acquis - et à feindre de considérer comme allant de soi - ce qui, précisément, requiert les efforts les plus opiniâtres témoigne d'une suprême habileté mais elle n'a de chance d'aboutir que si elle s'accompagne, simultanément, d'un véritable arsenal de mesures efficaces pour donner plus de réalité à ce qui risquerait autrement de demeurer une batterie de vaines suggestions. C'est ainsi que Petruchio, toujours en ayant recours à des procédés subversifs, va s'appliquer, prétendant agir pour le bien de celle qu'il a élue pour femme, à approcher de manière oblique son objectif principal: obtenir la soumission totale de l'épouse récalcitrante. Pour ce faire, il commence par adopter un comportement tout à fait contraire aux us et coutumes d'une société courtoise ou simplement respectueuse d'une politesse de bon aloi, à se conduire en non-conformiste peu soucieux des conventions, ce qui l'amène à arriver en retard, montant un cheval peu digne d'un homme de bien, et à se produire, pour la cérémonie de mariage qui doit l'unir à Kate, dans un accoutrement minable (III. 2. 84-126), à créer enfin à l'église désordre et confusion (III. 2. 148-82), à décider enfin - défiant toutes les convenances - d'un départ précipité, à l'issue de la cérémonie (III. 2. 183-238). Il pousse la mauvaise foi jusqu'à faire mine de ne vouloir soustraire la jeune mariée aux réjouissances nuptiales et aux agapes qui s'ensuivront que pour la protéger contre une foule de convives trop empressée et dont les sollicitations seraient à redouter plus qu'à apprécier:

Petruchio. (Il la saisit par la taille, comme s'il la défendait
contre tous les autres.)
Non, ne le prenez pas de haut; point de trépignements, de
regards furibonds, de gestes de colère!
Je veux être maître de ce qui m'appartient.
Cateau est à la fois mes biens et mes effets, ma maison
Et mes meubles, mon champ et ma grange,
Mon cheval, mon boeuf, mon âne, mon tout!

La voici près de moi, la touche qui l'ose! (III. 2. 227-32).

Il n'hésitera pas ensuite, pour faire bonne mesure, à priver Kate de sommeil - à la manière dont on dresse les faucons -, à lui "ôter le pain de la bouche" (ce qui, en l'occurrence, n'est pas une simple figure de style), à lui refuser tels vêtements de choix qui seraient normalement à une personne de son rang pour la contraindre à revêtir la tenue la plus disgracieuse qui soit. Chacune de ces "offensives" n'apparaît chaque fois que sous le couvert d'une attitude bienveillante destinée à masquer - stratégie oblige - les buts réels de la démarche. Qu'on les dénomme stratagèmes ou "ruses de guerre", ces différentes interventions ne s'avouent jamais pour ce qu'elles sont - ce qui est de bonne guerre - mais visent à "déstabiliser" l'adversaire, en l'occurrence celle que l'on s'est fixé pour mission de vaincre et de dominer.

Bien entendu, cette stratégie suscite la stupéfaction admirative de ces observateurs avertis que sont, notamment, les serviteurs Nathaniel et Pierre:

Nathaniel. Pierre, a-t-on jamais rien vu de pareil ?

Pierre. Il la tue en lui empruntant son humeur (IV. 1. 165-66).

Comment mieux résumer la situation ? Petruchio, en effet, parvient à ses fins en adoptant le comportement emporté et violent qui était jusqu'ici celui de Kate, en se conduisant de manière apparemment capricieuse et tyrannique, en tendant en quelque sorte à Kate un miroir où elle puisse contempler effectivement son propre reflet et constater le peu d'attrait que cette image (d'elle-même, en somme) est susceptible d'exercer sur quiconque. Si cette image, en effet, a des chances de lui paraître odieuse, Kate aura tôt fait alors de désirer s'amender: des vertus pédagogiques de la subversion...

Petruchio, qui n'est pas le dernier à observer les effets bénéfiques de sa méthode, commente d'ailleurs lui-même cette ingénieuse stratégie qu'il a conçue et qui consiste à affamer Kate et à l'empêcher par tous les moyens de s'endormir ou de prendre le moindre repos, précisant quels résultats il en escompte:

Voici comment j'inaugure la politique de mon règne,

Et j'ai l'espoir de réussir à la fin (...)

Voilà comment on tue une femme par sollicitude.

Et c'est ainsi que je viendrai à bout de son humeur violente et opiniâtre.

Celui qui connaît un procédé meilleur pour apprivoiser une mégère,

Qu'il le dise: c'est charité de le faire connaître (IV. 1. 174...97).

Les étapes d'une conversion

Dès l'instant où a été décidée puis entreprise l'opération de subversion, on assiste à un glissement progressif vers une conversion programmée. Petruchio, en effet, avec toute l'autorité dont il se sent - et se sait - investi de par son statut d'époux tout-puissant, va désormais organiser les événements qui régissent la vie de Kate - sans jamais admettre le moindre esprit de rébellion ni même la moindre réticence - en définissant lui-même les

"règles du jeu", en réglant littéralement à son horloge les moindres faits et gestes de celle qui jusqu'alors affirmait une indépendance absolue, en fixant son emploi du temps selon son bon vouloir:

Katherina. J'ose vous assurer, monsieur, qu'il est près de deux heures.

Nous n'arriverons pas avant le souper.

Petruchio. Et moi, je ne me mets en selle que s'il est sept heures.

Vous le voyez, quoi que je dise, quoi que je fasse, ou me propose de faire,

Vous êtes toujours à me contrecarrer... Laissez, mes amis.

Je ne voyagerai pas aujourd'hui; et quand je m'y déciderai,

Il sera l'heure qu'il me plaira de dire.

Hortensio. Voici que ce luron prétend régenter le soleil! (IV. 3. 185-92).

La scène 5 de l'acte IV constitue à cet égard une illustration parfaite: Petruchio, en effet, mettant en application ses principes, obtient facilement de Kate une obéissance aveugle qui la conduit bientôt à admettre pour vérité absolue - du moins paraît-elle s'y résoudre d'assez bonne grâce - les déclarations de son époux. Après avoir tenté de contredire certaines contre-vérités manifestes énoncées par ce dernier, elle finit par se rendre à une nouvelle évidence, construite de toutes pièces par Petruchio. Il n'y aura désormais alors pour elle de vérité ou de réalité que telle vérité ou réalité estampillée préalablement par son "seigneur et maître", lequel exigera, pour gage de soumission qu'elle prenne de bon gré toute lanterne pour une vessie - ou du moins que le soleil soit pour elle la lune si tel est ce qu'il aura décidé:

Petruchio. Seigneur de bonté, de quel pur éclat la lune resplendit!

Katherina. La lune! C'est le soleil. Il n'y a pas de clair de lune à cette heure-ci.

Petruchio. Je dis que c'est la lune qui brille de ce vif éclat

Katherina. Je sais que c'est le soleil qui brille de ce vif éclat.

Petruchio. Ah, par le fils de ma mère, qui n'est autre que moi, Ce sera la lune, une étoile, tout ce que je voudrai que cela soit (...)

Katherina (...) Que ce soit le soleil, la lune ou ce qui vous plaira:

Votre caprice fût-il d'en faire une chandelle à mèche de jonc,

Je vous jure que désormais ce sera pour moi ce que vous dites.

Petruchio. Je dis que c'est la lune.

Katherina. Je sais que c'est la lune.

Petruchio. Eh bien, tu en as menti, c'est le soleil béni.

Katherina. Alors béni soit Dieu, c'est le soleil béni.

Mais ce n'est plus le soleil quand vous dites que ce n'est pas lui,

Et la lune change pour peu que vous changiez d'idée.
Quel que soit le nom que vous lui donniez,
Ce nom est le sien et le sera toujours pour Katherina (IV. 5. 2-22).

La métamorphose de Katherina à partir de là est telle, sa conversion si parfaite, que le plaidoyer pour un respect absolu des règles élisabéthaines du mariage - reflet à l'échelle microcosmique, du grand ordonnancement macrocosmique - pourra sans réserve être confié à la mégère devenue épouse exemplairement docile. Peut-être certains ne voudront-ils voir, en vérité, dans le nouveau comportement de Kate qu'une démarche stratégiquement intelligente, une habile diversion destinée à donner le change plus qu'à traduire un authentique changement, une nouvelle "ruse de guerre" en quelque sorte. Il semble bien, toutefois, que ce ne puisse être là qu'une vue quelque peu "moderniste" des choses - et qui satisferait bien ce sens de la surenchère qui caractérise toute lutte subversive et, singulièrement, celle que se livrent les deux "puissants adversaires" en présence. Mais, dans la perspective qui est celle de la pièce, et qui oppose à la perversion de l'épouse rebelle la stratégie subversive de l'époux - symbole de l'autorité et de l'ordre -, on ne peut imaginer d'autre issue que le rétablissement de la loi et, partant, la conversion de la "mégère", cette "femme tuée par la bonté", c'est-à-dire ramenée à des sentiments de devoir, d'obéissance et de fidélité, épouse reconnaissant sa juste place au sein du couple et dont la révolte aura été définitivement matée.

C'est en ce sens, manifestement, que doit être comprise la dernière intervention de Katherina à l'acte V, dans une tirade restée célèbre et où sont prodigués à toute épouse les conseils les plus avisés et recommandations les plus strictes :

Fi donc, déride ce front dur et menaçant,
Et cesse de darder ces regards de mépris,
Pour blesser ton seigneur, ton roi, ton gouverneur (V. 2. 135-37).

et où lui sont rappelés ses devoirs les plus sacrés envers qui prend soin d'elle et la protège:

Ton mari est ton seigneur, ta vie, ton gardien,
Ton chef, ton souverain, celui qui prend soin de toi. (...)
Le respect qu'un sujet doit à son prince, oui,
Ce respect même une femme le doit à son époux (V. 2. 146-56).

C'est enfin, dans un ultime rappel à l'ordre - qui témoigne d'une conversion véritablement sincère et totalement assumée - que s'exprime la réprobation et le désaveu de la "guerre des sexes", telle qu'elle risque d'être livrée au risque que s'installe le désordre ou que menace l'anarchie, au risque que soit compromise la stabilité de l'édifice familial et donc social:

J'ai honte de voir des femmes assez niaises
Pour offrir la guerre alors qu'à genoux elles devraient solliciter
la paix;

Où prétendre au pouvoir, à la suprématie, à l'empire,
Là où elles ont juré de servir, d'aimer et d'obéir (V. 2. 160-63).

Conclusion

La paix est donc rétablie entre les deux époux, scellée par un baiser qui apporte à Petruchio toutes assurances d'une union où sera respectée la hiérarchie que reconnaissent conventions et convenances: "Ah, la brave fille! Cateau, viens donc me donner un baiser!" (V. 2. 179). La lutte aura été chaude, certes, les moyens mis en oeuvre auront prouvé leur efficacité, et, en définitive, on peut dire que "force reste à la loi", dans le respect des valeurs traditionnelles âprement défendues, il faut bien le dire.

Hortensio et Lucentio, qui s'en sortent apparemment moins bien auprès de leurs épouses respectives, expriment effectivement, avec une admiration mêlée d'envie, l'étonnement qu'ils éprouvent devant cette victoire totale de Petruchio sur la rebelle Katherina:

Hortensio. Oui, tu peux triompher, car c'est une rude mégère
que tu as matée!

Lucentio. Permettez-moi de le dire, je reste pantois qu'elle se
soit laissé apprivoiser ainsi (V. 2. 187-88).

Les comportements de Bianca et de la Veuve - qui ont, elles aussi, contracté mariage -, le peu d'empressement qu'elles mettent, quant à elles, à prendre modèle sur Katherina, ne permettent pas, bien entendu, de tirer les mêmes conclusions que celles auxquelles conduit le spectacle de l'exemplaire "conversion" de la "mégère" - pour autant, nous l'avons dit, que la dite conversion puisse être considérée comme telle. Vision "idéalisée" d'un côté, vision "réaliste" de l'autre, c'est ainsi qu'est remise en perspective, *in fine*, la conception élisabéthaine du mariage: obéissance passive ou rébellion ouverte ? Sans doute Shakespeare avait-il conscience qu'une telle question ne pouvait que demeurer sans réponse...

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon



LA MUSIQUE ET LE DUEL : ILLUSTRATIONS DU DESENGAGEMENT IDEOLOGIQUE ET DE L'ENGAGEMENT ESTHETIQUE DANS L'UNIVERS DRAMATIQUE SHAKESPEARIEN

L'univers dramatique shakespearien se compose de trente-sept pièces¹ qui peuvent être classifiées, pour les besoins de notre étude, en quatre genres majeurs : les drames historiques (*histories*), les comédies, les tragédies, et les tragi-comédies ou *romances*. Certaines nuances apparaissent au sein de chaque rubrique et de nombreuses pièces contiennent des caractéristiques de genres dramatiques différents, rendant ainsi plus délicate leur classification. Toutefois, ce regroupement, certes réducteur, doit nous permettre de dégager certains traits essentiels de l'évolution de l'œuvre dramatique shakespearienne.

Cette évolution peut être considérée en termes d'engagement (ou de désengagement) relatif à la position idéologique et esthétique du dramaturge. A travers son théâtre, le dramaturge propose des divertissements, mais il donne également à ses œuvres une profondeur qui leur confère une dimension universelle. Le succès, toujours aussi vif, que rencontrent les pièces de Shakespeare, témoigne d'un engagement qui brise les barrières temporelles. Cet engagement ne peut être idéologique, sans quoi l'intérêt pour ses œuvres se serait estompé après la Renaissance. Même si la scène shakespearienne est le miroir de certains aspects du monde élisabéthain, Shakespeare ne se limite pas à la représentation de cet univers. Il s'engage pleinement dans le processus dramatique dont la fonction est de "tenir le miroir devant la nature"².

Afin de mettre en scène cette représentation de la nature humaine, Shakespeare utilise la musique et le duel. Ces deux moyens d'expression dramatique mettent en relief les épisodes cruciaux du drame et sont des procédés efficaces pour la dramatisation du bien et du mal, forces antagonistes que le dramaturge oppose dans ses pièces. Le duel est l'instrument qui dévoile une certaine neutralité de l'auteur quant à son engagement idéologique. Shakespeare ne prend pas partie (de façon manichéenne) pour tel ou tel représentant d'une doctrine politique, mais il s'attache plutôt à dénoncer le Vice et le Mal, qui se manifestent souvent à travers le duel. Ainsi, après avoir montré "au mal sa physionomie"³, il théâtralise la victoire du bien, épisode qui s'exprime généralement en musique. Musique et duel sont donc deux arts au service de l'art dramatique. Ils servent à l'élaboration d'une esthétique et définissent l'engagement artistique du dramaturge.

1 Nous ne prenons pas en compte, ici, les "Apocryphes", pièces attribuées, partiellement ou totalement, à Shakespeare mais qui n'appartiennent pas au canon dramatique shakespearien.

2 "[...] to hold...the mirror up to nature" (*Hamlet*, III. ii. 21-2)

3 "[...] to show...scorn her own image" (*Hamlet*, III. ii. 22-3)

I. Le duel ou lorsque l'épée devient l'arme du désengagement idéologique

Dans toutes ses pièces, Shakespeare met en présence des forces antagonistes. Tous les heurts occasionnés par leurs rencontres et l'issue de ces affrontements constituent les moments forts du drame. Ces "chocs" sont souvent engendrés par l'*hubris* de certains *dramatis personae*. Ils déclenchent les péripéties et sont souvent à l'origine des coups de théâtre qui renversent la situation. Ils sont également les instruments de la représentation de la justice distributive ou vengeance divine (*nemesis*), du moment où le personnage reconnaît ses fautes (*anagnorisis*), et ils prennent souvent une part active au processus de *catharsis*. Shakespeare se sert de toutes ces fonctions que peut remplir le duel et tire donc profit de ces moments où, une fois l'épée dégainée, la violence s'exprime. Cette violence se matérialise beaucoup plus dans les drames historiques et dans les tragédies que dans les comédies et les tragi-comédies, genres où le duel est détourné de son issue fatale. Dans tous les cas, il ne met pas ces moments cruciaux dans le développement du drame au service de l'idéologie. L'épée représente, pour Shakespeare, une puissante alliée dramatique, et non une arme politique.

1. Les drames historiques : la victoire de l'humanisme sur la propagande

Comme nous l'avons énoncé, la violence se manifeste davantage dans les drames historiques et dans les tragédies que dans les autres pièces. Dans ces deux genres, la mort est omniprésente et elle frappe par l'intermédiaire de l'épée. Le duel est le moyen de départager les ennemis. Il fait ainsi avancer l'action en faveur du vainqueur. Il permet la représentation de la lutte du Bien contre le Mal et c'est dans cette optique que Shakespeare l'utilise. Il oppose le Vice et la Vertu et confère parfois à la pièce des allures de Moralité. L'une des motivations principales du dramaturge quant à son recours au duel est également l'engouement des Elisabethains pour ce type de manifestations :

Si grand était l'amour du combat [chez les Elisabethains] que les pièces de théâtre répondaient à la demande pour cette sorte de spectacle en proposant des duels et des scènes d'escrime soigneusement travaillés.⁴

Dans les drames historiques⁵, ce désir du public pour le duel est pleinement comblé. Dans ce type de pièces, en effet, le dramaturge met en scène deux clans rivaux qui s'affrontent et le

4 Louis B. Wright, "Stage Duelling in the Elizabethan Theatre" dans *Modern Language Review*, 22, 1927 : "So great was the love of combat that stage plays met the demand for spectacles of this sort by furnishing elaborate duels and fencing scenes."

5 Nous regroupons dans ce genre dramatique les pièces qui mettent en scène des épisodes de l'histoire anglaise (les deux tétralogies, *Le Roi Jean* et *Henry VIII*) ainsi que des événements de l'histoire romaine (les *Roman plays* : *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, *Coriolan*, auxquelles on peut ajouter *Titus Andronicus* si on fait abstraction des problèmes d'édition et d'authenticité relatifs à cette pièce) ou grecque (*Troilus et Cressida*). Les pièces plus tardives traitant également

"cercle de bois"⁶ prend des allures de champ de bataille sur lequel les armées combattent. Les tétralogies retracent des épisodes de la Guerre de Cent Ans qui opposa les Anglais aux Français (1337-1453) et de la Guerre des Deux-Roses (1455-1485) où deux maisons rivales d'Angleterre, York et Lancastre, s'affrontent. Cette querelle intestine et l'affrontement contre les Français vont ravager le royaume d'Angleterre. Si ces pièces semblent parfois s'apparenter à l'illustration d'une doctrine politique héritée des Tudor, sorte de "propagande" dynastique qui a pour but de défendre la monarchie de droit divin et les notions d'ordre et de hiérarchie, elles s'en détachent rapidement au profit de l'expression artistique pure. S'il est vrai que l'association de Jeanne d'Arc, le fléau de l'Angleterre (*the scourge of England*), à la sorcellerie dans *1 Henry VI* reflète un certain chauvinisme élisabéthain, et s'il est vrai que Talbot est un preux chevalier respectueux de la hiérarchie qui place le roi juste au dessous de Dieu⁷, Shakespeare ne s'enferme pas dans une représentation historique illustrant le "mythe Tudor"⁸. Cette neutralité transparait dans son utilisation du duel : Shakespeare ne met pas en scène uniquement la bravoure des Anglais d'un côté et la perfidie des Français de l'autre, et il ne prend pas partie pour l'une ou l'autre des Maisons York et Lancastre dans la Guerre des Deux Roses. Ainsi Jeanne d'Arc combat avec bravoure (*1 Henry VI*, I. v.) et a des paroles pieuses ("La mère du Christ m'assiste; sans elle, je serais trop faible"), alors que, dans la guerre intestine, les deux Maisons sont également haineuses et hargneuses au combat. Toutes ces dissensions pourraient illustrer une idéologie ayant pour but de sacraliser le monarque, si Shakespeare en restait au stade de l'illustration historique. Elles feraient partie d'un processus de purgation nécessaire avant que l'Angleterre, coupable d'atteinte à la royauté, puisse retrouver la paix. Le royaume doit payer pour l'élimination de Richard II (qui a pour origine un jugement malheureux après l'interruption du duel Bolingbroke-Mowbray), les meurtres de Richard III... et la conduite d'Henry VIII. Mais, même si le dramaturge prend en compte cette notion de justice divine, il ne la met pas au service du monarque. Il s'en sert pour montrer les faiblesses de la nature humaine, y compris celles du monarque.

Dans les pièces qui mettent en scène l'histoire antique, Shakespeare dramatise également des combats. La violence de l'épée ne sert plus à illustrer une propagande dynastique, mais elle permet plutôt de dramatiser la vie, et la fin tragique, des grands hommes de l'Antiquité. Avec les *Roman plays*, et *Jules César* notamment, le dramaturge côtoie de très près le monde de la tragédie, déjà esquissé avec les tétralogies. Il se démarque de toute idéologie en mettant en scène la mort violente du héros. Dans ces pièces au contexte classique, le duel est souvent remplacé par le crime ou le suicide, preuve que le dramaturge ne cherche pas à illustrer la victoire d'une idéologie, mais bien la chute d'un être humain. Ainsi, César est mis à mort par Brutus et sa bande de conspirateurs (III. i. 76); puis, Brutus se donne la mort par le glaive (V. v. 51). Ces deux manifestations du glaive

de l'histoire classique (*Timon d'Athènes*, *Périclès* et *Cymbeline*) peuvent être considérées comme des drames romanesques ou *romances*.

6 "this wooden O" (*Henry V*, prologue, 13) Cette désignation fait référence à la forme du théâtre élisabéthain qui était rond.

7 "[...] ce bras qui a remis sous votre obéissance cinquante forteresses [...] laisse tomber son épée aux pieds de Votre Altesse, et, avec la loyauté d'un coeur soumis, rapporte la gloire de ces conquêtes à mon Dieu d'abord, puis à Votre Grâce." (*1 Henry VI*, III. iv. 5-12)

8 Pour plus de détail sur les notions d'ordre en vigueur à l'époque élisabéthaine, et pour de plus amples commentaires sur les pièces historiques et le "mythe Tudor", voir les ouvrages de E. M. W. Tylliard, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, Londres, 1943 et *Shakespeare's History Plays*, Chatto & Windus, Londres, 1944

montrent que le dramaturge ne défend ni la dictature (représentée par César), ni la démocratie (incarnée par Brutus). Il dénonce les défauts de l'une et de l'autre, prouvant ainsi que tout homme est habité par le mal. Dans *Coriolan*, Caius Marcius, après avoir appartenu au camp des Romains, puis à celui des Volsques, est assassiné par Aufidius et les conjurés (V. vi. 130). Quant à Antoine, dans *Antoine et Cléopâtre*, il se suicide en se jetant sur son glaive (IV. xiv. 102). Les *Roman plays* témoignent donc du détachement idéologique du dramaturge en faveur de la représentation du drame humain.

Ainsi, dans les drames historiques, Shakespeare met en scène le problème de la monarchie de droit divin et les dangers de la rébellion. Il prend en compte la notion de la divine Providence, mais il se dégage de cet héritage médiéval et désacralise le personnage du roi en dramatisant la nature humaine. Il se détache donc de toute idéologie, et la seule doctrine qu'il adopte est philosophique : l'humanisme, doctrine dont il illustre tous les aspects. Il remet à l'honneur l'Antiquité, il met en scène les défauts de l'homme et recherche l'épanouissement des qualités humaines. Il essaie de dégager, non pas l'image d'un roi idéal, mais celle de l'homme idéal qui pourrait alors incarner le monarque parfait, représentant de Dieu sur terre.

2. La neutralité tragique : "La peste sur vos deux Maisons!"

Très rapidement, Shakespeare s'éloigne de la fresque historique et entraîne le spectateur au cœur de la nature humaine. Il se dégage du poids de toute doctrine et se voue à la représentation dramatique. Ses personnages sont plus des hommes, avec leurs défauts et leurs qualités, que des monarques sanctifiés. Il leur confère une dimension humaine qui facilite l'identification du public au "héros" et décuple ainsi l'effet cathartique. La dimension historique est noyée par la profondeur dramatique et le drame historique se transmue en tragédie. Le ton emphatique de la première tétralogie cède du terrain au lyrisme et, avec *Roméo et Juliette*, le drame romanesque développe, sur des accents tragiques, le thème de l'amour abordé avec les premières comédies. Avec *Roméo et Juliette*, Shakespeare quitte l'Angleterre des drames historiques et situe l'action en Italie, à Vérone notamment. Ce changement de lieu de l'action symbolise la prise de distance du dramaturge vis-à-vis de toute doctrine politique nationale et nationaliste. Shakespeare met de côté toute propagande "dynastique". Avec *Roméo et Juliette*, on passe de la guerre à l'amour (ou/et à la haine). Les duels sont également nombreux dans cette pièce et ils expriment, de façon encore plus évidente que précédemment, la neutralité et le désengagement idéologique du dramaturge. À aucun moment, en effet, le dramaturge ne se prononce en faveur d'une Maison, que ce soit celle de Roméo, un Montague, ou celle de Juliette, une Capulet. Les raisons mêmes de la haine que se vouent les deux familles ne sont pas définies et aucun enjeu politique n'est énoncé. Ce qui est important ici, ce sont les relations humaines et leur destruction par une haine gratuite qui se matérialise par le duel⁹. Le désengagement idéologique du dramaturge se traduit par un "match nul" au cours duquel les deux familles perdent chacune trois de leurs membres (Mercutio, Dame Montague et Roméo pour les Montague, Tybalt, Paris et Juliette pour les Capulet), et il est surtout contenu par ces paroles de Mercutio, tué par Tybalt au cours d'un duel :

9 Voir Jean-Luc Bouisson, "*Roméo et Juliette* : le duel comme image emblématique de la désintégration de la famille", dans *Théâtres du Monde*, cahier n°6, Avignon, 1996, pp. 49-53

[...] *La peste sur vos deux Maisons!*
Elles ont fait de moi une viande pour les vers.

Tout comme il n'avait pris partie pour aucune des Maisons (York ou Lancastre) lors des épisodes retraçant la Guerre des Deux Roses, Shakespeare montre ici son désengagement total quant à l'illustration d'une quelconque idéologie. Ce qu'il s'efforce de définir, ce sont les travers de la nature humaine qui détruisent tout et engendrent la mort.

Dans les tragédies plus "noires" que *Roméo et Juliette*, Shakespeare met en scène un duel final où le Bien triomphe du Mal. L'épée devient l'arme par laquelle s'effectue le retour à l'ordre. Dans *Hamlet*, un match d'escrime oppose Laërte au prince. Bien que fatal aux deux duellistes, le combat permet de purger le royaume de Danemark de "ce je ne sais quoi de pourri."¹⁰ Dans *Le Roi Lear*, Edgar triomphe d'Edmond dans un duel qui symbolise l'opposition du Vice et de la Vertu : le bâtard vaincu, le retour à la pureté est envisageable. Dans *Macbeth*, Macduff élimine, par le biais du duel également, le Mal, représenté par le personnage de Macbeth. Tous ces combats qui se matérialisent en fin de pièce peuvent être interprétés comme des représentations allégoriques du duel que se livrent les forces du Mal et celles du Bien au plus profond de l'âme humaine. Ces manifestations antagoniques sont traduites par la symétrie du nom des opposants dans les deux dernières pièces susmentionnées. La première syllabe commune montre la réunion, dans l'âme humaine, du Bien et du Mal, notions départagées par la seconde syllabe. La dimension allégorique, que le duel final confère à toutes ces tragédies, tend à démontrer que Shakespeare s'éloigne de l'illustration idéologique pour explorer les affres de la nature humaine. Il entraîne avec lui le spectateur dans une sorte de "voyage du pèlerin". Il œuvre à son édification et à sa purification grâce à la dramatisation des maux qui le détournent du droit chemin. Finalement, grâce à la représentation, par l'intermédiaire du duel, de la victoire du Bien, il fait ressortir les beautés de l'âme et de la nature humaine.

Shakespeare met en scène, par l'intermédiaire du duel, la folie meurtrière et dévastatrice des hommes afin de mieux mettre en relief l'autre partie de l'âme, celle qui abrite l'amour et la vertu, à l'image de la réconciliation et du triomphe du bien qui se manifeste à la fin de ses pièces. Il n'œuvre pas à la défense ou à la promotion d'une idéologie, quelle que soit cette idéologie. Il essaie plutôt de dramatiser cette lueur d'espoir qui peut laisser envisager la possibilité d'un monde meilleur. Il met en scène la mort, le Vice, le désordre... afin de démontrer à quel point le beau est préférable. Après le chaos et le sang des duels, il fait apparaître un univers où la Beauté est reine. Il sollicite l'imagination du spectateur et s'engage totalement dans cette voie esthétique qui a pour but de créer (ou recréer) une vision du beau.

II. La musique : instrument de l'élaboration d'une esthétique shakespearienne

Si Shakespeare s'éloigne de toute doctrine politique et prend ses distances par rapport à la représentation ou l'illustration idéologique, il s'investit pleinement dans l'expression dramatique et s'engage dans une voix esthétique grâce à laquelle il essaie de montrer au spectateur les lumières de l'espoir et le chemin du bonheur. Cette quête artistique et

10 "Something is rotten in the state of Denmark." (I. iv. 90)

spirituelle est balisée par la musique que le dramaturge utilise sous ses différentes formes, vocale et instrumentale, spéculative et pratique.

1. Du chaos à l'harmonie : une esthétique du contrepoint

Selon les théories platoniciennes ou aristotéliennes¹¹, toujours vivaces à l'époque élisabéthaine, la beauté se définit par la mesure, l'harmonie et elle renvoie à la notion d'ordre. Si le duel permet au dramaturge de théâtraliser une situation de chaos ou de matérialiser une "entropie dramatique", la musique, quant à elle, renferme les notions d'ordre, d'harmonie et de mesure énoncées par les classiques. L'harmonie se trouve donc bien au cœur de toute recherche esthétique. Essence de l'art en général, et de la musique en particulier, l'harmonie définit l'engagement du dramaturge dans sa quête de la Beauté.

Au début de sa carrière, Shakespeare met en scène l'histoire anglaise, et notamment des épisodes dans lesquels le chaos et le désordre règnent. La musique a alors pour fonction principale d'accompagner les scènes de bataille. Son théâtre prend pour modèle l'histoire. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, Shakespeare va rapidement se détacher de ses modèles et de ses sources (les chroniqueurs Hall et Holinshed principalement pour les *histories* et Plaute pour sa première comédie) afin d'adopter un modèle artistique unique ayant pour essence le Beau. Par une sorte d'alchimie esthétique, le Bien est associé au Beau. Shakespeare va donc s'attacher à mettre en scène, non pas une réalité historique ou idéologique, mais un monde où l'harmonie serait reine. Le Beau étant supérieur à la réalité, la poésie prend le dessus sur l'histoire et le dramaturge essaie de dégager l'image d'un monde parfait et d'un homme idéal. Afin de dramatiser cet univers harmonieux, il a recours à la musique. Par effet de miroir, la musique renvoie les notions d'ordre et de mesure qu'elle contient. Elle endosse le processus mimétique¹², propre à l'essence du théâtre même : *ut musica poesis*; musique et poésie fusionnent au service de l'élaboration d'une esthétique shakespearienne qui va s'affirmer au fil des pièces.

Alors que les drames historiques mettent en scène un chaos général et continu, les comédies présentent l'alternance de phases d'ordre et de désordre. L'amour devient le thème principal et il remplace celui de la guerre illustré par les *histories*. L'intrigue s'édifie autour de malentendus, de quiproquos qui sont autant de barrières qui séparent et désunissent momentanément les amants. Mais, tout finit par rentrer dans l'ordre et la pièce se clôt dans l'allégresse et l'harmonie retrouvée. Afin de matérialiser ces passages de l'ordre au désordre, du chaos à l'harmonie et afin d'illustrer la réconciliation finale, Shakespeare fait de plus en plus appel à la musique. La musique se met au service de l'art dramatique et occupe, au fil des pièces, une place grandissante dans la comédie shakespearienne. Si, dans *La Comédie des Erreurs*, la première comédie de Shakespeare, la musique est absente, *Le Soir des Rois* (peut-être la dernière vraie comédie du dramaturge) prend des airs de symphonie rythmée par les chansons de Feste. *La Comédie des Erreurs* est une œuvre de jeunesse avec laquelle le dramaturge s'essaie à la comédie. Par manque d'expérience et de maturité en la matière, Shakespeare ne s'écarte guère de sa source plautesque. Mais, petit à petit, il va élaborer une esthétique personnelle dans laquelle la musique joue un rôle primordial. Dans les comédies,

11 Voir les œuvres de Platon (disciple de Socrate) telles que *Le Banquet*, *Phédon*, *Phèdre* ou *La République* et celles d'Aristote (qui eut Platon pour maître) telles que *La Politique*, *La Poétique* et *La Rhétorique* qui ont toutes influencées la pensée médiévale et l'esprit de la Renaissance.

12 Pour un approfondissement de la théorie mimétique, voir René Girard, *Shakespeare, les Feux de l'Envie*, éd. Grasset, Paris, 1990

la musique vocale et instrumentale est souvent l'expression de l'amour ou du bonheur retrouvé. Elle désamorce la tension dramatique et évite à l'action de prendre une tournure tragique. Ainsi, dans *Le Marchand de Venise*, la chanson que réclame Portia (III, ii.) aide Bassanio dans son choix du coffret et permet le triomphe de l'amour. La fin de la pièce est également placée sous le signe de la musique qui symbolise un retour à l'harmonie. Toutefois, en contrepoint, apparaissent la haine, la jalousie et le Vice qui auraient pu détruire l'amour. La musique se charge souvent d'ironie dramatique pour dénoncer le Mal alors qu'elle est le reflet de l'harmonie qui la constitue. La musique dessine les contours d'une esthétique shakespearienne qui s'affirme dans les comédies avec un emploi croissant de cet art. Elle confère une certaine pureté esthétique qui est toutefois menacée par la superposition d'éléments négatifs qui troublent l'harmonie. Ainsi se définit l'engagement du dramaturge : il élabore une esthétique du contrepoint qui a pour but de montrer le Bien en dénonçant les dangers du Mal.

Dans la tragédie, Shakespeare inverse les proportions. Le Mal prédomine, et la musique est souvent l'expression de la folie des hommes et le prélude à la mort. C'est le cas des bribes de ballades d'Edgar dans *Le Roi Lear* et d'Hamlet ou des chansons de Desdémone dans *Othello* et d'Ophélie dans *Hamlet*. Le dramaturge consolide sa technique du contrepoint en laissant entrevoir une lueur d'espoir à travers laquelle le Bien se matérialise, souvent par l'intermédiaire des fanfares qui clament le triomphe de la Vertu sur le Vice (dans *Macbeth* ou *Le Roi Lear* par exemple) lors d'un duel final.

Dans les comédies, comme dans les tragédies (mais de façon beaucoup plus marquée dans ce genre-ci),

[Il]a vision du mal suggère, en contrepoint, l'existence, quelque part ailleurs, du Bien; de même, le spectacle du malheur et de la souffrance qu'il entraîne provoque cette quête des valeurs morales.¹³

La musique permet donc à Shakespeare de mettre au point une esthétique personnelle au sein de laquelle l'ordre et le désordre créent l'action du drame. Il oppose au principe de l'accord, qui caractérise l'harmonie, le désaccord. Il crée ainsi une esthétique du contrepoint qui confère une plus grande profondeur à son univers dramatique. Il superpose plusieurs lignes mélodiques qui donnent une image complète de la nature humaine.

2. Le rythme : accomplissement de l'esthétique shakespearienne

Les principaux éléments constitutifs de la musique sont l'harmonie, la mélodie et le rythme. Nous avons vu que Shakespeare se servait de la musique pour dramatiser l'harmonie. Mais, son univers dramatique a également besoin du chaos afin de pouvoir s'exprimer pleinement. La représentation unique de l'ordre, de l'accord, serait monotone. De ce fait, Shakespeare élabore une esthétique du contrepoint qui superpose la ligne mélodique du Bien et celle du Mal. Mais, afin que cette esthétique musicale dans laquelle s'engage le dramaturge soit complète, il ne fallait pas négliger la notion de rythme. Shakespeare, grâce à son sens du *tempo*, va donner à son théâtre une valeur esthétique rarement égalée.

13 Maurice Abiteboul, *Le Théâtre au temps de Shakespeare : l'esthétique de la tragédie jacobéenne*, ARIAS, Avignon, 1993, p. 87

Si l'esthétique du contrepoint crée la polyphonie, le rythme, quant à lui, vivifie les lignes mélodiques qui la composent et différencie leur aspect. La pièce devient alors une succession de temps forts et de temps faibles. Chaque pièce semble alors posséder une structure binaire, faite de moments d'acalmie et de tempête. Le retour au calme, à l'harmonie, s'exprime souvent, nous l'avons dit, à travers la musique¹⁴. C'est le cas dans les comédies où le dénouement heureux passe par la musique et la danse, comme dans *Le Songe d'une Nuit d'Été* ou *Beaucoup de Bruit pour rien*, pour ne citer que ces deux exemples. Dans les autres genres dramatiques, la musique permet de marquer une pause dans la tourmente de l'action : dans *I Henry IV*, Lady Mortimer chante une chanson (III. i.) avant la bataille de Shwresbury; dans *Jules César*, la musique de Lucius (IV. ii.) est le seul moment d'apaisement du drame; dans *Le Roi Lear*, elle permet de restaurer momentanément la santé mentale du roi (IV. vii.). La musique devient ce moment privilégié où le spectateur peut reprendre son souffle, en plus du divertissement qu'elle offre à ses yeux. Elle est le métronome de l'action jusqu'au dénouement. Mais, c'est dans la tragi-comédie que le dramaturge donne au rythme sa plus grande dimension. Dans ces pièces qui marquent la fin de la carrière du dramaturge, la musique illustre les temps forts du drame et sert également le retour au calme.

Dans les drames romanesques (*romances*) qui mettent un terme à la production dramatique shakespearienne, la musique rythme l'action. Sa valeur rythmique précise ainsi la valeur esthétique de cet univers dramatique. Dans *Périclès*, Marina est le symbole de l'harmonie, comme l'indiquent ces paroles de Lysimaque qui pense que la jeune fille pourra charmer Périclès :

*Je ne doute pas qu'avec sa suave harmonie [...] elle [...] ne pénétre irrésistiblement son oreille assourdie qui aujourd'hui est fermée à tout.*¹⁵

Elle va, en effet, réussir à restaurer la joie dans le cœur de son père. Mais, si la musique sert à la guérison de Périclès, elle permet également la résurrection de Thaisa. Shakespeare introduit ici des notions de musique spéculative. Les théoriciens de la Renaissance, s'inspirant des classiques, attribuaient à la musique des pouvoirs curatifs. Ici, Cérémon se sert des vertus curatives de la musique afin de rendre la vie à Thaisa (II. ii.). Il utilise la puissance rythmique de la musique afin de vaincre la mort (tout comme le médecin s'en sert pour ramener le roi à la raison dans *Le Roi Lear*¹⁶). Ces théoriciens établissaient une correspondance entre le rythme musical et le rythme cardiaque. La musique que demande Cérémon est qualifiée de "*rough*". Cet adjectif pourrait faire référence à un rythme très marqué qui donnerait à la musique la faculté de relancer les battements de cœur en calquant, par vibration sympathique, son *tempo* sur le rythme cardiaque. Shakespeare se sert des lois

14 Pour une analyse détaillée de cette vision de l'univers shakespearien s'exprimant à travers la musique et la tempête, voir George Wilson Knight, *The Shakespearian Tempest*, Oxford University Press, Oxford, 1932

15 "She questionless, with her sweet harmony[...]would[...]make a batt'ry through his deafened ports, which now are midway stopped. (V. i. 35-8)

16 A propos de ce rapprochement entre les deux scènes, on peut noter l'ordre identique donné par les médecins afin d'essayer de guérir leur patient : "The music there!" (*Le Roi Lear*, IV. vii. 25 et *Périclès*, III. ii. 88)

naturelles du rythme qui s'appliquent à l'univers dans son ensemble. Tout dans la nature est rythme, depuis les cadences qui règlent le mouvement des astres jusqu'au fonctionnement de l'organisme humain. On rejoint ici la théorie de Boèce relative à la division tripartite de la musique, théorie selon laquelle l'être humain essaierait de reproduire la musique qui reflète l'ordre universel (*musica mundana*) à travers sa propre musique (*musica instrumentalis*) afin d'être en accord parfait avec le monde et lui-même (*musica humana*). En se référant à cette théorie reconnue par la pensée de la Renaissance, Shakespeare se place au coeur du problème majeur de l'Esthétique, à savoir la recherche du modèle de l'art. Il semble même trouver une réponse dans l'imitation du divin. Le modèle est Dieu, et seuls les êtres au coeur pur peuvent entendre la musique des sphères et prendre part à l'harmonie universelle (*harmonia mundi*) et entrer ainsi en communion avec le monde et le Tout-Puissant qui le dirige, tel un chef d'orchestre. C'est le cas de Périclès qui entend la musique des sphères : "La plus céleste musique; elle me pénètre de ses harmonies..."¹⁷

En faisant du rythme musical le pilier de son organisation artistique, Shakespeare s'engage totalement dans l'élaboration d'une esthétique au sein de laquelle la musique joue un rôle essentiel. Il transpose les notions d'harmonie et de mélodie à la structure de ses pièces et les intègre à l'action dramatique. Il les consolide avec les lois naturelles du rythme qui guide le spectateur à travers le divertissement jusqu'à la *catharsis*. Indiquant l'*arsis* (le temps fort accentué) et le *thésis* (le temps faible) avec précision, Shakespeare, tel un musicien expérimenté, dirige les émotions du public. Il le canalise en créant son propre rythme. Il prend ainsi le public dans "un double mouvement d'engagement et de détachement" :

*Le dramaturge, en effet, veille à ce que le spectateur ne puisse jamais être trop longtemps envoûté car l'instant de vérité s'en trouverait affaibli, mais, d'autre part, il doit savoir assez vite recréer l'atmosphère dramatique de peur de perdre son empire sur son public.*¹⁸

Son sens du rythme, de l'harmonie et de la mélodie permet à Shakespeare de développer une esthétique personnelle au sein de laquelle il met l'art musical au service de l'art dramatique. C'est dans cette fusion artistique que le dramaturge trouve la réponse esthétique au problème posé par l'expression dramatique.

A travers cet engagement esthétique que nous avons essayé de définir, il apparaît que Shakespeare s'éloigne de tous les modèles idéologiques, de toutes les doctrines politiques afin de se consacrer à la représentation dramatique uniquement. C'est ce dévouement esthétique qui lui permet de mettre en scène les différentes facettes de la nature humaine. Il crée un langage dramatique qui intègre la musique, avec tous ses éléments constitutifs (harmonie, mélodie et rythme) et, également, le duel qui oeuvre à l'élaboration d'une esthétique du contrepoint en dramatisant le chaos. Ces deux arts, celui de la musique et du duel, mettent en scène l'amour et la guerre, le Vice et la Vertu, la vie et la mort. Ils se complètent et théâtralistent le Mal afin de mieux définir le Bien. L'éthique rejoint l'esthétique afin de promouvoir la Beauté, beauté artistique et beauté de l'âme humaine. Cette quête du Beau prend pour modèle la Beauté divine afin de pouvoir se matérialiser. L'engagement

17 "Most heavenly music! It nips me unto listening..." (V. i. 208-9)

18 Maurice Abiteboul, *op. cit.*, p. 244

fondamental de Shakespeare est donc bien celui de l'esthète qui, à l'image de Prospéro dans *La Tempête*, neutralise l'épée (celle de Ferdinand, I. ii. 467, celle d'Antonio et Sébastien, II. i. 294, à laquelle s'ajoute celle d'Alonso, III.iii. 59) et crée un monde meilleur, certes utopique (à l'image de celui énoncé par Gonzalo, II. i.), un monde magique dans lequel la musique a tous les pouvoirs, notamment celui de transformer le vice en vertu et le laid en Beau. Le théâtre shakespearien est bien un théâtre engagé, mais dans la voie de l'esthétique essentiellement. Cet engagement lui confère une dimension universelle qui fait de lui un véritable modèle artistique, réponse au problème esthétique de la recherche du modèle de l'art.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

DU TYRANNICIDE DANS *FUENTE OVEJUNA* (1619) DE LOPE DE VEGA : OEUVRE "REVOLUTIONNAIRE" OU CONSERVATISME POLITIQUE ?



*"I n'y a pas besoin de plan. Simplement, il faut aller là-bas et le tuer. Que le peuple se rassemble; un seul cri de ralliement y suffira. Nous sommes tous d'accord : les tyrans doivent mourir" (Mengo, Acte III)*¹

Fuente Ovejuna (qui a pu être traduite sous le titre de *Font-Ovéjune* ou de *Font aux Cabres*)² est une *comedia* célèbre de Lope de Vega qui pose quelques pertinentes questions au lecteur, spécialiste ou non, et que je ramènerai pour ma part aux suivantes : qu'en est-il de la réalité historique dans cette pièce, quel est le rapport entre l'histoire et la fiction, est-ce une pièce "révolutionnaire"³, ou un simple avatar du conservatisme politique de son auteur ?

Sans prétendre apporter d'élément vraiment nouveau ou décisif en la matière, il s'agira plutôt ici de faire modestement le point sur les questions posées, de donner des éléments de réflexion au lecteur intéressé par le problème.

Commençons donc par un résumé de la pièce. En fait le drame présente une double action, ce qui est apprécié diversement par la critique : il y a parallèlement aux outrages infligés par le Commandeur aux "villains" de Fuente Ovejuna les événements historiques d'une guerre civile. Le Grand Maître de l'Ordre de Calatrava⁴, presque un enfant, influencé par le Commandeur Fernán Gomez, a pris parti contre la reine Isabelle la Catholique. La cohérence de la double action est cependant maintenue depuis le début : c'est la même personne - dans la perspective historique de Lope - qui est responsable du désordre civil au niveau de la vie nationale et au-dessous à l'échelle locale, à Fuente Ovejuna, comme tyran sévissant contre ses vassaux et sujets. En contrepoint, en son absence, la population connaît un bonheur idyllique, comme en témoigne, entre autres exemples, cet extrait de dialogue entre Mengo et Laurencia :

1 J'ai choisi l'édition et la traduction française de Louis Combet, facilement accessible dans la collection bilingue Aubier Flammarion, N°48 (1972). Pour l'épigraphie, voir p. 137.

2 Le plus souvent, le titre espagnol (le nom d'une ville médiévale, ne l'oublions pas) est conservé. Jean Cassou et Jean Camp proposent *Font-aux-Cabres* dans une adaptation (Editions Sociales Internationales, Paris, 1937).

3 Menéndez Pelayo était effrayé par la puissance explosive de l'oeuvre. Ce qui est sûr, c'est que les circonstances historiques succédant à cette pièce dans divers pays ne peuvent que privilégier la lecture "subversive", et cela n'est pas prêt de finir, tant qu'il y aura malheureusement des tyrans et des peuples opprimés (par exemple, en Russie en 1870 on va donner à *Fuente Ovejuna* le sens d'une résistance et lutte contre l'oppression tsariste).

4 Cet Ordre militaire - le plus ancien d'Espagne - a été fondé en 1158 par le moine Raimundo Sierra.

Mengo. (...) D'abord qu'est-ce que l'amour?
Laurence. C'est un désir de beauté.⁵

Fronoso tombe amoureux de Laurence et doit défendre la jeune fille contre une tentative de viol du Commandeur. La noce est en train de se dérouler lorsque le tyrannique Fernán Gomez réapparaît dans la petite ville après avoir été mis en déroute à Ciudad Real. Il emprisonne Fronoso et enlève Laurence, la fiancée. Les sujets n'osent toujours pas réagir contre leur seigneur, mais la jeune femme qui a été maltraitée (et très probablement victime d'un viol collectif) par le Commandeur et ses hommes, s'est enfuie et fait irruption dans le conseil municipal, traitant son père et tous les hommes de Fuente Ovejuna de "brebis", "lâches", "lièvres craintifs", "poules mouillées"... La rébellion explose alors, même si le Commandeur essaie de faire marche arrière, en libérant Fronoso (qui devait être pendu). C'est l'assaut du palais par le peuple révolté, le massacre du tyran, puis l'allégresse devant le succès. Mais l'annonce de l'arrivée d'un juge enquêteur dépêché par les Rois Catholiques vient refroidir la liesse populaire. Il va être procédé à la "question", et - fait remarquable - chaque fois que, sous la torture le juge demande qui a tué le Commandeur, la même réponse sera donnée : "Fuente Ovejuna"...

Venons-en maintenant aux faits historiques, à la connaissance des sources qu'a pu avoir Lope et à son usage dramatique (et idéologique). Le XV^{ème} siècle espagnol a été particulièrement troublé, les grands seigneurs se livrant incessamment des guerres intestines, leurs vassaux en pâtissant. L'idée d'un Etat absolu gouverné par un Roi était en chemin. Les villages et villes qui dépendaient directement de l'autorité royale connaissaient au moins une certaine paix et sécurité juridique, tandis que les autres, soumis au bon vouloir et à la justice seigneuriale, étaient souvent victimes de l'oppression. En témoignent des révoltes populaires dans les années soixante-dix, comme celles d'Ocaña, Alcaraz ou Fuente Ovejuna. Une grande partie des villes appartenait aux Ordres Militaires (Calatrava, Santiago et Alcantara) créées en Espagne au XII^{ème} siècle pour faire la guerre aux Maures. La monarchie craignait la puissance de ces ordres qui étaient les seuls à disposer d'une armée organisée et stable. Depuis 1445, don Pedro Girón était à la tête de l'Ordre de Calatrava, et ne manquait pas d'ambition (il espérait épouser la soeur du roi Henri IV de Castille, alors princesse Isabelle). Pour ses services rendus contre les Maures, il sera autorisé en 1455 à percevoir le péage et les droits de douane pour les villes de Jaén, Ubeda, Baeza et Aldujar. Le Roi redoute son influence et cherche à attirer ses bonnes grâces en faisant intervenir son favori, don Juan Pacheco, Marquis de Villena, et en lui concédant les villes de Morón, Bélmez et Fuente Ovejuna, qui jusque là avaient appartenu à Cordoue (dépendant du Roi directement). Girón fera accepter à l'Ordre l'échange des villes qui lui avaient été données à titre personnel contre Osuna et Cazalla, marché très avantageux pour lui et préjudiciable à l'Ordre. En tout cas ce fut de la sorte que Fuente Ovejuna passa sous l'autorité de cet Ordre militaire. En 1464, Girón renonçait à sa charge, et cédait ses droits à son fils, Rodrigo Téllez, le Grand Maître protagoniste du drame de Lope. Les choses vont s'envenimer lorsque Cordoue obtint en 1465 l'annulation royale de la donation. Or, en 1468, le Grand Commandeur de l'Ordre de Calatrava, don Fernán Gómez de Guzmán - l'autre

5 Dans la traduction et édition de Louis Combet, p. 51.

protagoniste du drame lopesque - occupe par la force la ville de Fuente Ovejuna et y fixe sa résidence. Les historiens ne sont pas d'accord sur la question de savoir quel fut son véritable comportement envers les villageois : pour certains (Alonso de Palencia), ce fut un pouvoir tout à fait convenable, tandis que pour les autres (la majorité), ce fut un véritable tyran (par exemple, il y maintint au détriment de la population toute une armée au service du roi du Portugal, qui dévastait les récoltes, pillait, enlevait et violait leurs femmes). Toujours est-il que Cordoue dénonçant les méfaits du Commandeur obtint des Rois Catholiques une Cédule royale en 1475 qui l'autorisait à récupérer son ancienne possession, y compris par la force. L'année suivante -1476- la population de Fuente Ovejuna se révoltait, ce qui laisse penser que les cordouans n'étaient pas pour rien dans l'affaire. Les Rois Catholiques ne semblèrent pas donner leur aval aux faits, puisqu'ils mandatèrent Juan de Luvian pour enquêter sur la mort du Commandeur et établir les responsabilités. Enfin, en 1478, c'est la fin du conflit, lorsque la Couronne et le pape Innocent VIII tranchent définitivement la question en faveur de l'Ordre de Calatrava (Calatrava renonçait à la ville de Fuente Ovejuna contre une indemnité de trente mille ducats). Les faits, Lope n'a pu les connaître que dans la *Crónica* de Rades, notamment il a dû lire ceci (et a procédé à une sélection et élimination dans les détails horribles) :

Ses [celles du Commandeur] paroles ne furent point écoutées; au contraire, avec grande impétuosité, les agresseurs, aux cris de "Fuente Ovejuna", donnèrent l'assaut à la pièce, et, une fois à l'intérieur, massacrèrent quatorze hommes qui se trouvaient avec le Commandeur, parce qu'ils tentaient de défendre leur maître. Et de la même façon, remplis de fureur et d'une rage funeste, ils se jetèrent sur le Commandeur et portèrent la main sur lui, lui infligeant tant de blessures qu'ils le jetèrent à terre privé de sentiment. Avant qu'il n'eût rendu son âme à Dieu, ils se saisirent de son corps en poussant de grandes et joyeuses clameurs, criant "Vivent le Roi et la Reine et meurent les traîtres!", et ils le précipitèrent dans la rue du haut d'une fenêtre, et d'autres qui se trouvaient en bas avec des lances et des épées, placèrent les pointes en l'air afin d'y recevoir le corps, qui respirait encore. Une fois qu'il fut à terre, ils lui arrachèrent la barbe et les cheveux avec grande cruauté; et d'autres, avec les pommeaux de leurs épées, lui brisèrent les dents. Et à tout cela ils ajoutèrent des paroles fort grossières et outrageantes et de grandes insultes contre le Grand Commandeur et contre son père et sa mère. Là-dessus, avant qu'il ne finisse d'expirer, on vit accourir les femmes de la ville, avec des tambourins et des grelots, afin de célébrer joyeusement la mort de leur Seigneur; et à cet effet, elles avaient confectionné un drapeau et nommé une capitaine et une porte-enseigne. Les enfants également, à l'imitation de leurs parents, firent leur armée et, placés en ordre tout autant que leur âge le leur permettait, allèrent solenniser cette exécution (...). Et tous rassemblés, hommes, femmes et enfants, ils

transportèrent le corps en grande liesse sur la place publique, et là tous, hommes et femmes, le mirent en pièces, le traînant sur le sol et lui faisant subir mille cruautés et outrages; et ils ne voulurent point le remettre à ses serviteurs pour qu'on lui donnât une sépulture (...).⁶

Je reviendrai bientôt sur le travail de réélaboration dramatique de Lope par rapport à sa source, ainsi que sur la signification idéologique du résultat, tout en estimant qu'il est temps d'exposer la doctrine du tyrannicide chez le Père Mariana, dans son fameux *De Rege et regis institutione* (1598). On y trouve la définition suivante du tyran : celui qui commande à ses sujets alors qu'ils ne veulent pas lui obéir; celui qui par la force supprime la liberté à la république; celui qui ne soucie guère de l'intérêt public mais exclusivement du sien. Il est légitime de se débarrasser du tyran : pour preuve, l'assassinat du Roi Henri III de France par un moine, Jacob Clément. Lorsque le tyrannicide plonge son poignard dans les entrailles royales, Mariana s'exclame : "Admirable valeur d'âme, exploit mémorable!" (6). Si le Roi a été averti, invité à s'amender, et s'il ne le fait pas, alors il faut lui faire la guerre, le déclarer ennemi public, et lui donner la mort. Certes, Mariana ne fait que suivre des théologiens et philosophes antérieurs, mais le 14 mai 1610 a lieu l'assassinat à Paris du Roi Henri IV, et le livre de Mariana est incriminé⁷.

Lope de Vega, je l'ai déjà dit, s'inspire essentiellement de la *Crónica* de Rades, ce qui ne veut pas dire qu'il ignore d'autres sources, d'autres versions des faits⁸. En tout cas, *Fuente Ovejuna* est une *comedia* assez courte avec 2453 vers, dont 709 (soit près de 30%) appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler "la seconde action" de la pièce, celle qui est nettement historique et politique, mettant en scène les Rois Catholiques et le Grand Maître de l'Ordre de Calatrava. Il est significatif de comparer l'exposé des faits par Rades et la matière qu'en a retenu Lope pour monter son spectacle, donner son propre éclairage à ce drame, et ce travail a déjà été fait. Je n'en citerai que quelques exemples révélateurs : chez Rades, la foule se met en marche aux cris de "Fuente Ovejuna" et de "Vivent les Rois don Ferdinand et doña Isabelle et meurent les traîtres et mauvais chrétiens !", tandis que chez Lope, si l'on retrouve le même cri collectif de "Vive Fuente Ovejuna", il y a une modification importante avec l'insistance sur le caractère tyrannique du Commandeur : "Mort aux traîtres et aux tyrans!" (Mengo), "Mort aux tyrans et aux traîtres !" (tous), entre autres passages⁹. La description des cruautés commises contre la personne du Commandeur

⁶ *Ibidem*, Introduction, p. 14-15.

⁷ En espagnol : "Admirable valor de ánimo, memorable hazaña!", cité par Recaredo F. de Velasco, dans *Referencias y transcripciones para la Historia de la Literatura política en España*, Madrid, 1925, p. 116.

⁸ Recaredo F. de Velasco précise que le livre de Boucher a pu avoir autant d'influence que celui de Mariana, mais le Parlement de Paris condamna aux flammes l'ouvrage du théologien espagnol. Le Général de la Compagnie des Jésuites, Claudio Aquaviva, dicta la même année une loi menaçant des peines les plus sévères tout Jésuite disant ou écrivant qu'il était licite de tuer les Rois sous prétexte de tyrannie.

⁹ Le titre plus complet de l'ouvrage de Rades est *Crónica de los tres Ordenes y Cavallerias de Santiago, Calatrava y Alcantara..* (1572). Rades était chapelain de sa Majesté, de l'Ordre de Calatrava.

est atténuée chez Lope, dans la mesure où nous les devinons perpétrées en dehors de la scène, où l'on n'entend que les cris de la foule, tandis que Florès blessé en fera le récit au Roi. Une autre différence avec Rades : dans la *Crónica*, les Rois Catholiques acceptent le fait accompli, reconnaissant tout compte fait que le comportement tyrannique du Commandeur lui a valu une mort méritée, et, par conséquent, les choses doivent en rester là. Tandis que dans la *comedia* de Lope, la réaction du Roi est plus complexe : il reconnaît - suite à l'enquête infructueuse menée par le juge - qu'il est impossible d'établir les responsabilités personnelles dans ce meurtre collectif, tout en admettant que le délit est grave; toutefois, il n'y a pas d'autre solution que l'absolution et, enfin, Fuente Ovejuna sera confiée à un autre Commandeur de Calatrava... Mentionnons encore une différence significative : la *Crónica* de Rades fait état des méfaits constants de l'armée installée à Fuente Ovejuna au service du Roi du Portugal, tandis que le Commandeur, de son côté, se livre à des violences sexuelles contre les femmes de sa ville et à des vols de bien. De manière révélatrice, Lope minimise les méfaits de cette armée pour faire des hommes du Commandeur les principaux responsables, et accabler le Commandeur lui-même, en insistant tout particulièrement sur ses propres violences sexuelles (le pillage des biens est très secondaire dans la *comedia*). Enfin, cette dernière différence importante mérite qu'on s'y arrête quelque peu : dans la *Crónica* de Rades, la référence à la souveraineté populaire est clairement exprimée, tandis que chez Lope il n'en est pas question : le pouvoir appartient légitimement au monarque puisque le Roi est le vice-Dieu sur terre en quelque sorte : "Après Dieu, il n'est qu'un seigneur : le Roi" (Esteban, Acte III)¹⁰.

Cependant, la pièce de Lope se prête à des interprétations contradictoires, selon les anachronismes qu'on veut bien lui attribuer, pour la faire servir à d'autres fins que celles de Lope lui-même dans son contexte du XVII^e siècle. Avec Menéndez Pelayo déjà *Fuente Ovejuna* symboliserait l'élan irrésistible de la révolution démocratique. Par contre, Casaldueiro donne la priorité au conflit érotique entre la luxure anarchique du Commandeur et le sentiment de l'amour et du mariage, incarnés par le couple Laurence / Frondoso, tandis que le peuple et sa révolte ne serviraient que de toile de fond. Comme le plus souvent lorsqu'on a affaire à des thèses aussi contraires, la vérité se situerait quelque part entre les deux interprétations. Lope est un homme de théâtre, non un historien établissant une chronique la plus objective possible compte tenu des sources dont il pouvait disposer. Avec son sens de la scène, sa connaissance de la psychologie humaine et de la sensibilité des spectateurs, il va à la fois mettre en relief un aspect du conflit à travers l'histoire amoureuse du couple Frondoso/Laurence (intrigue qu'il invente) aux prises avec le tyran lascif qu'est le Commandeur, et sélectionner les traits de la révolte populaire dans sa source d'inspiration, tout en suggérant un sens politique et moral conforme à sa propre idéologie et à celle qui dominait alors. Autrement dit, Casaldueiro a en partie raison, mais seulement en partie, car cette pièce a tout de même lieu sur fond de guerre civile historique (1476). Cela dit, Lope n'est pas un poète "démocratique", car il affirme que le pouvoir vient de Dieu, et que le Roi est ministre de Dieu; il ne dit pas en effet que le pouvoir vient du peuple. Mais dans l'Espagne du XVII^e siècle (et même ailleurs), qui soutenait la thèse de l'autorité souveraine émanant du peuple?...

10 Ainsi ailleurs (éd. citée, p. 13), l'Echevin dit: "Mourir, ou tuer les tyrans! Nous sommes nombreux, ils ne sont qu'une poignée." Pour le cri de Mengo et du peuple, voir p. 137.

En conclusion, il est vrai que Lope de Vega, faisant principalement de Fernand Gomez le tyran, le mauvais conseiller du jeune Grand Maître de l'Ordre de Calatrava, doit certes lui faire payer ses méfaits (son meurtre est en effet "historique"), mais il atténue considérablement la responsabilité politique et historique de Rodrigo Téllez Giron (le Grand Maître). Celui-ci s'est tout de même rebellé contre Ferdinand et Isabelle, et la version de Lope nous montre un Grand Maître repentant et abusé par le mauvais conseiller :

Majestés, Rodrigue Tellez Giron, Grand Maître de Calatrava, qui ne cesse de chanter vos louanges, vient implorer humblement votre pardon. Je l'avoue, j'ai été trompé, et cédant à de mauvais conseils j'ai mal agi envers vous et dépassé toute mesure. Les conseils de Fernand Gomez et ceux de mon intérêt mal compris m'ont égaré. Je vous supplie à nouveau humblement de bien vouloir me pardonner; et si vous daignez m'accorder cette grâce, je serai désormais le plus loyal de vos vassaux...¹¹

Lope de Vega concilie donc avec habileté dans cette pièce le respect du fait historique médiéval (la révolte de Fuente Ovejuna, le massacre collectif du Commandeur) avec les impératifs proprement dramatiques, sa propre liberté de créateur artistique, mais aussi avec certains mobiles personnels et idéologiques : il préserve l'image du Grand Maître de l'Ordre de Calatrava, un des ancêtres de son mécène, le duc d'Osuna, en faisant du Commandeur tyrannique le principal responsable des désordres et le seul qui mérite la fin qu'il a eue; il fait aussi l'éloge de la nouvelle monarchie et montre les désordres possibles lorsque l'aristocratie se dévoie, sans remettre en cause, bien entendu, les fondements de la société et du pouvoir. Cependant... il y a un tel souffle - épique par moments - , une telle intensité dans le soulèvement populaire que *Fuente Ovejuna* a pu prendre (hors de son contexte) une dimension "démocratique", "révolutionnaire" (cette pièce a eu beaucoup de succès en U.R.S.S.), surtout si l'on en tronque la fin en supprimant l'intervention royale finale. En fait, c'est un texte qui peut se prêter par projection dans le futur à une lecture "démocratique" et subversive¹², tout en trouvant sa propre cohérence et signification idéologiques dans une lecture qui tienne compte des enjeux du XVIIème siècle lui-même, ce que dit en d'autres termes Juan Manuel Rozas, dont nous traduisons les dernières lignes d'une étude fort pertinente :

Lope écrit un drame sur le Moyen Age; il le fait avec une structure baroque; et il le laisse prêt pour la postérité, au moyen de l'être ou ne pas être de la seconde action. Comme une définition de ce que doit être un texte classique.¹³

Christian ANDRES
Université de Picardie

11 *Op. cit.*, acte III, p. 130.

12 *Ibidem*, p. 171.

13 Dans *Estudios sobre Lope de Vega*, Catedra, Madrid, 1990, p. 353.

INSTINCTS DEVIANTS ET VOLONTE DE PUISSANCE DANS *BRITANNICUS* DE RACINE

Tragédie politique, tragédie de palais, intrigue de cour, tragédie bourgeoise, comédie d'alcôve se terminant en drame à la Zola, drame privé, toutes ces expressions s'appliquent bien à *Britannicus* qui apparaît comme l'histoire d'une double rivalité au sein de la famille impériale à Rome: Agrippine et Néron se disputent le pouvoir tandis que ce même Néron et Britannicus se disputent Junie. Or, eu égard aux liens de parenté qui unissent ces personnages, cette double rivalité ressemble fort à de simples querelles de famille puisque la contestation de l'autorité parentale par les enfants n'a rien d'insolite même si la rivalité amoureuse entre deux frères est chose moins courante. Ainsi donc, cette pièce ne serait que la poétisation de quelques vulgaires faits divers et, n'eussent été la classe sociale et le rôle historique joué par les différents protagonistes, l'oeuvre n'aurait aucun relief particulier. N'empêche que pour être princes et princesses, ils n'en sont pas moins des êtres humains; le dramaturge a beau citer ses sources pour justifier tel ou tel autre trait de leur caractère, certains critiques lui ont reproché de n'avoir pas respecté la vraisemblance. Au centre de la controverse se trouve Néron et, à deux reprises dans ses préfaces, Racine précise qu'il est "Un monstre naissant", preuve s'il en est qu'il est un marginal à qui Rome a curieusement confié le destin des hommes. Agrippine sa mère ne fait aucun mystère du lourd patrimoine génétique que lui ont légué ses ascendants, ce qui l'intègre d'office dans la même catégorie que son fils. Jules Lemaître ne s'est sans doute pas trompé lorsqu'il les présente comme:

"Deux des âmes les plus souillées et les plus scélérates qu'ait jamais formées (...) la folie de la toute-puissance." (Cité in jugement sur *Britannicus*, Editions Bordas)

Qu'est-ce qui fait la spécificité de ces âmes infernales ? La personnalité d'un individu se révélant à travers ses actes et ses paroles, l'examen de ceux-ci nous dira si l'auteur, sous les noms de Néron et Agrippine, ne campe pas des marginaux qui se manifestent par leurs instincts déviants et leur volonté de puissance.

I. AGRIPPINE OU LA FEMME TRAHIE PAR LA NATURE

"Moi, fille, femme, soeur et mère de vos maîtres" (V 156)

1) Une idée fixe, le pouvoir.

Ce condensé des principaux éléments saillants de la biographie d'Agrippine ne peut laisser un lecteur attentif indifférent. Nul doute qu'elle occupe une position unique dans la hiérarchie sociale de Rome. Mais il manque un titre à cette carte de visite, le plus important de tous, celui qui prouve que son détenteur (ou sa détentrice) a exercé ou exerce encore le pouvoir suprême. Or, l'analyse des agissements de cette femme montre que ce n'est pas faute

d'avoir osé qu'elle a échoué si près du but. au contraire. Elle s'est donné un mal fou pour arriver si haut et bien des tabous ont été transgressés. Certes, sa naissance fait d'elle un individu unique en son genre: dernière représentante de la gens Julia et de la gens Claudia, elle est l'arrière-petite fille d'Auguste, premier empereur de Rome, puis la petite-nièce de Tibère, lui aussi empereur. Ces relations, bien que lointaines, ne doivent pas être perdues de vue et il faut attendre l'accession au trône de Caligula pour voir ses accointances avec le pouvoir se renforcer. Le règne de ce dernier lui donne des idées: son frère étant empereur et les enfants du même homme ayant les mêmes droits, pourquoi ne parviendrait-elle pas elle aussi au sommet de l'Etat un de ces jours? Elle pense qu'avec le couronnement de son frère, la voie lui est grandement ouverte. Malheureusement, dans cette société phallocratique qui circonscrit le rôle de la femme à d'obscures tâches domestiques, les obstacles ne manquent pas et un déblayage s'impose.

Sa stratégie de conquête repose sur un machiavélisme à toute épreuve et sa longue confession de la scène 2 de l'acte IV est tout à fait édifiante. Sans négliger les autres actes qu'elles a posés et pour les besoins de la cause, contentons-nous ici de ce qui semble le plus significatif: son mariage avec son oncle, prétendument conclu pour prendre le plus grand soin des intérêts de son fils (grâce à cela il tient les rênes du pouvoir, dit-elle), est une curiosité:

"Je souhaitai son lit, dans la seule pensée
De vous laisser au trône où je serai placée." (V 1127-28)

La dernière proposition de cette citation obéit à une logique bizarre car l'apparition de "où je serai placée" à la place de "où vous serez placé" est inattendue. Cette substitution est-elle une simple erreur commise par inadvertance ou un lapsus révélateur de l'état d'esprit de celle à qui il a échappé? Toujours est-il que Néron a saisi le subterfuge et il ne s'en laisse pas conter:

"Vous n'aviez, sous mon nom, travaillé que pour vous. [...]
Mais Rome veut un maître et non une maîtresse. [...]
Mais si vous ne réglez, vous vous plaignez toujours." (V
1230-1239-1250)

Tout l'ouvrage résonne de ses plaintes incessantes et si le plus souvent elle met en avant son rôle de mère, c'est pour masquer celui d'impératrice (femme qui gouverne un empire) qui n'existe pas légalement à Rome et ne peut donc être admis. Elle sait que l'autorité parentale est un des avatars de l'autorité suprême et les échos les plus sonores de ses plaintes sont suffisamment clairs. Depuis la révolte de son empereur de fils, la nostalgie de sa puissance passée se mêle au souvenir atroce et particulièrement vivace de sa déchéance:

"Je vois mes honneurs croître et tomber mon crédit.
Non, non, le temps n'est plus que Néron, jeune encore,
Me renvoyait les vœux d'une cour qui l'adore,
Lorsqu'il se reposait sur moi de tout l'Etat,
Que mon ordre au palais assemblait le sénat,
Et que derrière un voile, invisible et présente,
J'étais de ce grand corps l'âme toute puissante." (V 90-96)

Elle décide d'engager une épreuve de force contre le récalcitrant en faisant alterner la force et la douceur (V 921) en dépit des conseils de Burrhus qui prêche la modération. Elle recourra à l'intimidation et à la violence en cas de nécessité si la reprise en main des affaires de l'Etat est à ce prix:

"J'irai semer partout, ma crainte et ses alarmes. [...]
J'assiégerai Néron de toutes parts". (V 923-25)

Peine perdue. Néron étant inébranlable, elle ne s'avoue pas vaincue et tente une ultime manoeuvre pour fléchir le rebelle. Celle-ci est une véritable solution de désespoir puisqu'il s'agit de tout gâter en fomentant une conspiration générale contre l'empereur qu'elle présentera comme un usurpateur (III, 3). La sédition est-elle en bonne voie? Elle cède à la panique parce que ce serait pour elle la fin de tous les espoirs. Le lecteur comprend que ce n'était qu'une ruse pour calmer Britannicus inquiet de l'enlèvement de Junie (II, 6) et pour ramener son fils à de meilleurs sentiments vis-à-vis de sa mère (IV, 3) qui doit demeurer sa seule inspiratrice. Pour peu que celui-ci fasse semblant de se plier à sa volonté, elle laisse éclater son triomphalisme:

"Il suffit. J'ai parlé, tout a changé de face. [...]
Néron m'en a donné des gages trop certains. [...]
Mais bientôt, reprenant un visage sévère,
Telle d'un empereur qui consulte sa mère,
Sa confiance auguste a mis entre mes mains
Des secrets d'où dépend le destin des humains." (V 1583 et
1586 puis 1595 - 99)

Avant de conclure avec fatuité: "Rome encore une fois va connaître Agrippine." (V1604)

Obsédée par son rêve de grandeur, elle ne supporte pas d'être reléguée à la périphérie du pouvoir. Son rôle d'impératrice-mère, égérie d'un empereur potiche ne lui suffit pas. Pour éviter toute méprise, elle entend être une "femme-empereur", disons mieux, un "empereur-femme". Sa forfanterie n'aura d'égalé que sa déception finale.

2) Un comportement asocial

Dans ce palais où se trouve assemblée la quasi totalité des membres de la famille impériale, la promiscuité ne pouvait manquer d'avoir des répercussions malheureuses sur le comportement de certains résidents. A cet égard, un autre aspect intéressant de la personnalité d'Agrippine provient de son esprit déviant. Devenue régente de la maison de Claude, elle a imposé des mariages de convenance au mieux de ses intérêts:

- Déjà, sa propre union avec l'empereur défunt était un modèle du genre: au moment où il a fallu lui trouver une femme, elle a usé et abusé de leurs liens de famille pour lui faire une cour assidue afin qu'il la prenne pour épouse. Mais comme la législation en vigueur interdisait l'inceste, elle dut recourir à la corruption pour amener les sénateurs à abolir ce qu'elle considérait comme des lois encombrantes:

"Il n'osait épouser la fille de son frère.
Le sénat fut séduit: une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit, et Rome à mes genoux."(VI 135-
1137)

Mariage immoral donc; il bouleverse en outre l'échelle des valeurs établies puisque Claude prend la place de la femme et Agrippine celle de l'homme.

- Le choix d'Octavie comme épouse de son fils n'est pas innocent: réduite par l'auteur à être une femme mal aimée, amorphe et effacée (elle est physiquement absente de l'ouvrage), elle est un pion que sa belle-mère avance ou recule à sa guise. Le lecteur s'attend à ce qu'elle revendique son rôle d'impératrice, mais las! Elle laisse trop facilement sa place vacante et cette belle-mère envahissante n'aurait eu aucune peine à l'usurper, n'eût été la parade de son fils. Le triste souvenir du jour du couronnement de Néron ne cesse de la hanter:

"Sur son trône avec lui j'allais prendre ma place [...]
Il m'écartera du trône où je m'allais placer."(V 103 et 111)

Agrippine est-elle devenue l'impératrice, c'est-à-dire la femme de l'empereur? La translation insidieuse et pernicieuse qui se produit dans son esprit est-elle fortuite? Au vu du premier inceste qu'elle a déjà consommé, il est permis d'en douter.

- Le troisième fait marquant est la réaction de cette femme en face de l'amour que Néron éprouve pour Junie. Même si l'union de cette dernière avec Britannicus devait à terme aboutir à un mariage d'amour, elle n'était pour Agrippine, son initiatrice, qu'un dérivatif destiné à détourner le prince de toute velléité politique, donc à neutraliser un opposant potentiel. Junie a-t-elle rompu cette alliance pour s'associer à Néron? Là n'est pas le problème d'Agrippine qui considère d'emblée que cette jeune fille est sa rivale:

"Albine? C'est à moi qu'on donne une rivale.
Bientôt, si je ne romps ce funeste lien,
Ma place est occupée et je ne suis plus rien. [...]
Elle aura le pouvoir d'épouse et de maîtresse. [...]
Que dis-je? L'on m'évite, et déjà délaissée ..." (V 880-882
puis 888 et 891)

Dans cette scène 4 de l'acte III, ce n'est plus du tout la mère de l'empereur qui parle, mais sa femme, une femme furieuse car délaissée par son mari et qui en veut terriblement à l'amante de celui-ci. La translation évoquée ci-dessus devient plus nette et, *mutatis mutandis*, nous sommes en présence d'un complexe d'Oedipe mal refoulé: habituellement, c'est le petit garçon qui se pose en rival de son père ou la petite fille en rivale de sa mère; ici, c'est la mère qui s'affirme comme rivale de la femme (ou de celle qui est aimée) de son fils. Le conflit n'a pas lieu uniquement parce que la femme légitime ne revendique pas ses droits tandis que la prétendue maîtresse est prête à tout sacrifier pour ne pas l'être.

- Signalons enfin que deux des recommandations qu'elle impose comme préalables à toute réconciliation avec son fils méritent quelque attention:

"Que Junie à son choix puisse prendre un époux." (V 1290)

Sûre de la vertu de Junie qui aime Britannicus et ne cédera pas aux sollicitations de l'empereur, Agrippine exploite cette ruse pour se débarrasser définitivement de celle qu'elle traitait tantôt de rivale afin d'avoir les coudées franches. Et comme pour mieux préparer son terrain, l'une de ses exigences est de pouvoir rencontrer son fils à volonté:

"Que vous me permettiez de vous voir à toute heure." (V 1292)

Dans quelle intention? En sachant que ce sont ses fréquentations et sa cour assidues qui ont amené "insensiblement" (V1131) son oncle à la prendre pour maîtresse puis pour épouse et que toute femme auprès de l'empereur (Octavie exceptée) lui porte ombrage, il y a lieu de penser qu'elle veut refaire à son fils le même coup qu'à son oncle. L'enfant ne lui en donne pas l'occasion.

II. NÉRON OU LE MONSTRE A L'OEUVRE

"Enfin Burrhus, Néron découvre son génie.
Cette férocité que tu croyais fléchir
De tes faibles liens est prête à s'affranchir." (v 800-802)

1) Un malade fou d'amour.

Dès l'apparition de Néron dans la pièce, sa première décision est un acte politique somme toute normal. Bien que cette décision ne soit pas équitable puisqu'elle s'applique de manière discriminatoire aux coupables, l'exil de Pallas répond à un impératif d'ordre public. Malheureusement, l'empereur s'affole brusquement quelques instants après. La cause? Une passion inexplicable s'est emparée de lui:

"Narcisse, c'en est fait, Néron est amoureux.
[...] Depuis un instant, mais pour toute ma vie.
J'aime (que dis-je aimer?), j'idolâtre Junie." (V 382-384)

Cette scène 2 de l'acte II, la plus célèbre sans doute de tout l'ouvrage, a été abondamment commentée et les caractéristiques essentielles de l'amour racinien sont connues. Un bref rappel est cependant utile: d'abord appelé "désir curieux" (V 385), il se transforme rapidement en un philtre ensorceleur qui subjugue l'esprit (V 420), puis en un "poison" préjudiciable à la raison "l'amour toujours n'attend pas la raison" (V 430) avant de devenir une maladie incurable "le mal est sans remède" (V 777) qui fait souffrir atrocement (V 779). Quel est l'état d'esprit de celui qui en est atteint?

Aux premiers signes de cette maladie, l'intéressé se présente en victime résignée: la défaite est foudroyante car la volonté abdique avant d'avoir livré la moindre bataille. La confiance en soi anéantie, l'inquiétude gagne. Est-on digne d'être aimé et comment faire pour y parvenir? Le personnage concerné ne se pose pas ces questions. Par contre, existe-t-il d'éventuels rivaux? Telle est sa préoccupation première. Si oui, gare à eux, surtout à celui à

qui la femme convoitée accordera ses faveurs car Néron n'est pas homme à supporter passivement la concurrence, chose déloyale pour lui:

"Néron impunément ne sera pas jaloux." (V 445)

Toutefois, est-il vraiment nécessaire de s'abandonner à la jalousie? Narcisse ne le pense pas: tout étant permis à un empereur, il n'a pas besoin de se rabaisser jusque là:

"Commandez qu'on vous aime, et vous serez aimé." (V458)

lui dit son âme damnée. Armé de ce conseil, il peut enfin aller affronter sa bien-aimée, non pas pour la courtoiser selon les règles de l'art, mais pour s'auto-proclamer seul homme aimable de l'empire, pour chercher à s'imposer comme son mari contre vents et marées. Entre autres exigences, elle ne doit plus aimer Britannicus, elle doit obliger ce dernier à oublier son amour et à ne plus la rencontrer. Devant les réticences de Junie, la jalousie s'installe en fin de compte et s'il n'a pas encore décidé d'attenter à la vie du jeune prince (V 660-61), le mécanisme est déjà subrepticement mis en marche.

Quand tout espoir de posséder Junie sera perdu, Néron sombrera dans la tristesse et la mélancolie. Albine appelle Agrippine et Burrhus à son secours:

"Venez sauver César de sa propre fureur.

Il se voit pour jamais séparé de Junie." (V 1718-19)

La passion désespérée, pense Michel Foucault, est un des quatre types de la folie classique. Avant cet accès de folie qui s'empare de lui à la fin de la pièce, la folie meurtrière de Néron aura eu le temps de s'exercer sur le couple Junie/Britannicus.

2) L'esthète de la terreur.

Le comportement de Néron dans l'oeuvre semble dicté par un principe simple, se faire respecter par tous les moyens. D'entrée de jeu, Agrippine le soupçonne de vouloir répandre la terreur:

"Las de se faire aimer, il veut se faire craindre." (V 12)

Il confirmera ces soupçons lorsqu'il mettra en garde Britannicus venu le narguer par le rappel des malheurs qui émaillent son règne:

"Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne." (V 1056)

Pour atteindre cet objectif, il met au point une technique bien affinée qui se déploie suivant un schéma très précis:

- La volonté manifeste de punir la moindre incartade: le vers 445 déjà cité en était une preuve; il ne cesse de faire allusion à cette éventualité chaque fois qu'il est contrarié. Avant de devenir sa victime, Britannicus aura été expressément averti:

"Du moins, si je ne sais le secret de lui plaire,
Je sais l'art de punir un rival téméraire." (V 1059-60).

Incapable de se faire aimer, Néron fait de la punition un art qui, pour être aveuglément cruel, ne lui procure pas pour autant moins de plaisir. Aussi n'hésitera-t-il pas à user de menaces:

"Si ses jours vous sont chers, éloignez-le de vous
Sans qu'il ait aucun lieu de me croire jaloux." (V 669-70).

Et comme Junie se dit incapable d'exécuter cette tâche, il passe à l'intimidation: il assistera en spectateur intéressé à son entrevue avec Britannicus; son regard inquisiteur saura détecter le moindre alibi valable pour induire le châtiment du mis en cause:

"Et sa perte sera l'infailible salaire
D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire. (V 683-84)

- La torture intervient quand les effets escomptés des pratiques précédentes ne se sont pas produits. Il n'est pas question ici de la torture barbare avec sévices corporels, mais d'une torture subtile qui s'attaque au moral. L'enlèvement de Junie tenait de cette méthode: c'était une façon de la tourmenter, de lui saper le moral, de lui laver le cerveau pour la transformer en une proie facile le moment venu. Comme elle a résisté à cette première attaque, le tortionnaire revient à la charge avec plus ou moins de discrétion: désormais, il la suivra partout pour la surprendre en flagrant délit avec son amant. Le rendez-vous qu'il leur impose est un vrai supplice puisque Junie doit se surpasser pour arriver à désespérer celui qu'elle aime. La joie de Néron à la scène 8 de l'acte II prouve que son sadisme n'est pas surfait. Néanmoins, cette satisfaction est beaucoup plus compliquée qu'une simple réaction de sadique: autant il éprouve un plaisir morbide à la douleur d'une femme qui ne l'aime pas "J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler" (V 402) ou encore "Je me fais de sa peine une image charmante" (V 751), autant il ne daigne pas accorder une oeilade à celle d'une autre femme (Octavie) qui fait tout pour lui plaire:

"Mes yeux, depuis longtemps fatigués de ses soins,
Rarement de ses pleurs daignent être témoins." (V 465-66)

Ce sadisme n'est-il pas un moyen de dompter les indociles? En outre, l'envie de participer en catimini aux rencontres des amoureux a quelque chose de pervers qui ressemble au voyeurisme: quand il assistera au duo d'amour de Junie et Britannicus, il aura au moins la satisfaction morale (et esthétique?) d'avoir obtenu ce qu'il attendait de la princesse, même s'il n'en est pas le destinataire. Sa folie finale montre clairement qu'en éliminant son rival, il espérait que la jeune fille devait transférer sur lui les sentiments qu'elle avait pour sa victime.

- Enfin, la manière d'exécuter le prétendu coupable relève du même besoin d'esthétisme:

"J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer." (V 1314)

dit-il à Burrhus à la fin de l'acte IV. Nous sommes dès cet instant bien loin du code des civilités auquel se référeront divers personnages à l'acte V. Embrasser quelqu'un c'est lui manifester son amitié, sa confiance, son affection, etc. C'est aussi lui exprimer la fin de toutes les rancœurs, de tous les mécontentements au cas où il y a eu discordé quelque part; ici, c'est la marque d'une réconciliation sincère, de la fraternisation, de la paix retrouvée. Tout le monde pense à cette éventualité avant que la catastrophe programmée par Néron ne vienne mettre un terme aux illusions. Avant *Britannicus*, le baiser de Judas était déjà célèbre comme emblème de la trahison, de la félonie. Avec cette pièce, un nouveau pas est franchi: le baiser de Néron, semblable à celui de Dracula qui suce le sang des femmes qu'il embrasse dans les films d'horreur, devient le symbole du cynisme et du vampirisme puisqu'il provoque la mort par étouffement. La perversion, par une sorte de glissement destructeur, transmute l'amour en mort, éros en thanatos.

Huit ans après la première apparition sur scène d'Agrippine et Néron, Racine précisait qu'en ce qui concerne sa nouvelle pièce,

"Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause." (Préface de *Phèdre*)

Ceci était déjà vérifiable dans *Britannicus* où les désordres engendrés par divers abus au niveau de la famille et de la société en général semblent assez évidents. Pouvait-il en être autrement des fauteurs de troubles? Si la passion n'est prise que dans son sens étymologique (du latin *passio* ou *pati* = souffrir; d'où le verbe pâtir en français), évaluons les ravages qu'elle est en mesure de provoquer chez celui qui l'éprouve. La conscience est-elle effectivement le juge souverain du bien et du mal? Alors elle ne peut délibérer objectivement que si l'unité de l'être est réalisée. Or la passion telle qu'elle apparaît ici est quelque chose de négatif, de douloureux, de destructeur, disons de marginal. Était-il possible qu'elle se greffe sur des âmes aux prédispositions héréditaires à s'irriter sans rompre leur fragile équilibre pour entraîner des désastres? Par conséquent, les troubles de comportements notés çà et là n'ont rien de surprenant: ayant une conscience trop virile de sa prééminence sociale, Agrippine se considère comme un être supérieur frustré par la nature qui a fait d'elle une femme, ainsi que par la société qui veut la spolier de ses droits en l'enfermant dans un rôle qui n'aurait pas dû être le sien. Elle est en proie à une mégalomanie compréhensible peut-être, mais qui ne se justifie pas. Néron quant à lui était voué aux gémonies dès sa création car son modèle historique est l'exemple-type de ce qu'il ne faut pas être. Incapables de refouler leurs instincts, prompts à en utiliser certains à dessein pour satisfaire leur envie de dominer, doués d'une volonté de puissance qu'aucune horreur ne semble capable d'arrêter, ils ressemblent à des fous furieux et c'est avec raison qu'ils ont été qualifiés de monstres.

Emmanuel NJIKE,
Ecole Normale Supérieure de Yaoundé
(Annexe de Bambili)

II. LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET L'ÂGE ROMANTIQUE

Aline LE BERRE:

Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ?
La dérive de l'engagement dans une pièce de Goethe

Anny BOUVIER-CAVORET:

Lorenzaccio de Musset, un jeu de rôles?

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO

Le peuple dans *La mort de Danton*, de Georg Büchner.

Richard DEDOMINICI :

Le Don Carlos de Giuseppe Verdi, une méditation lyrique
sur la nature et l'exercice du pouvoir.



GÖTZ DE BERLICHINGEN, JUSTICIER OU AVENTURIER?

LA DERIVE DE L'ENGAGEMENT

DANS UNE PIECE DE GOETHE

INTRODUCTION

Lorsque Goethe conçut et écrivit *Götz de Berlichingen*, paru en 1773, il avait environ vingt et un ans. Il s'était enthousiasmé pour l'autobiographie d'un chevalier de Franconie du XVI^e siècle, autobiographie à la limite du plaidoyer *pro domo*, comme c'est généralement le cas dans ce genre de littérature. Tout imprégné de la philosophie du *Sturm und Drang* qui, sous l'impulsion de Herder, idéalise le Moyen Age germanique et rend un culte au génie libéré des entraves, il a été fasciné par un tel personnage. Ce type de hors-la-loi généreux entre dans la longue lignée des redresseurs de torts, qui va de Robin des Bois à Zorro en passant par Guillaume Tell. Et il est bien fait pour exalter une imagination juvénile.

Cependant, il existe un autre Goethe en dehors du jeune poète fougueux, en révolte contre un ordre social étouffant: c'est le Goethe issu d'une bonne famille francfortoise, fils de juriste, juriste lui-même, se destinant à occuper dans cette société tant vilipendée une place honorable. Cet homme-là reste lucide et nuancé. Il a parfaitement conscience du caractère douteux des méthodes employées par le justicier. Il se rend compte que l'engagement au service d'une cause, si juste soit-elle, n'est pas sans présenter des risques de dérapage, quand on utilise des moyens illégaux, car violence et justice n'ont jamais été compatibles. Les bonnes intentions ne suffisent pas toujours à garantir la validité d'une action. Et avec la meilleure volonté du monde, le hors-la-loi au grand coeur risque de se voir emporté bien loin de son projet initial. C'est l'éternelle question de savoir si la fin justifie les moyens. Aussi, progressivement une certaine ambiguïté se dessine dans la figure de Götz. Finalement ce justicier ne se mue-t-il pas en aventurier?

I. GÖTZ, LE JUSTICIER

D'emblée, Götz est présenté comme le redresseur de torts par excellence, et cela à grand renfort d'histoires édifiantes. Goethe s'efforce de façonner un mythe, en idéalisant son héros à outrance. Il place dans la bouche de comparses des discours très laudatifs à son endroit, presque naïfs par leur caractère hyperbolique. Un moine, le frère Martin exprime en ces termes sa gratitude de l'avoir connu:

Merci, mon Dieu, de me l'avoir fait voir, cet homme que les
princes détestent, le recours des opprimés.¹

Si le moine ne procède pas à une déification, il n'en est pas loin. Il fait de Götz son idole, son modèle, une sorte d' élu des puissances d'en haut. Il esquisse en fait le portrait type du

1 Goethe: *Goetz de Berlichingen*. Traduit et préfacé par Pierre Doll. Aubier, Paris, p. 12.

justicier. Le justicier est celui qui protège les exploités, les faibles écrasés par un pouvoir que l'on suppose, par définition, despotique et abusif. Il est donc au service d'autrui, et intervient lorsque l'individu est brimé et qu'il n'a pas la possibilité de faire valoir ses droits par des moyens légaux. Alors l'emploi de la force s'impose, et, du reste, le justicier ne l'utilise que dans un but altruiste, pour une noble cause. Tout l'effort de Goethe va consister à suggérer que son héros correspond bien à ce portrait.

Dès la première scène, on voit des paysans parler de ses démêlés avec son ennemi, l'évêque de Bamberg, et louer son honnêteté:

Sievers. - (...) Et ce brave Berlichingen a fait des concessions extraordinaires, comme toujours, quand il tient le bon bout.

Metzler. - Dieu le garde! Quel honnête seigneur!²

Les gens du peuple l'aiment et l'apprécient. Ils le parent de toutes les vertus. A leurs yeux, il est généreux, plein de mansuétude et de droiture.

Mais, surtout, Goethe montre qu'il aide ceux qui sont spoliés de leurs droits.

1. Le défenseur des faibles

Ainsi, il a fait rendre son dû à un tailleur de Stuttgart qui, après avoir gagné un premier prix dans un concours à l'arc à Cologne, n'avait pas reçu sa récompense. Ou encore, lors d'une conversation avec des paysans dupés par la justice, il leur conseille de dénoncer le juge vénal à qui ils ont eu affaire:

Allez à Spire, c'est justement l'époque de l'inspection, dénoncez-le, il faut qu'ils fassent une enquête et vous rendent votre dû.³

Il se place nettement du côté des démunis, des nécessiteux désarmés devant les abus dont ils sont victimes.

Ce sont donc surtout les "petits", les "sans grade" qui louent Götz. Ainsi, les marginaux, les exclus par excellence que sont les bohémiens nourrissent pour lui un attachement indéfectible. Lorsque, poursuivi par ses ennemis, il arrive au milieu de leur camp en pleine forêt, il reçoit bon accueil dès qu'il fait connaître son nom, et leur chef lui déclare:

Qui ne vous connaît pas? Götz, nous donnerions notre vie et notre sang pour vous.⁴

Cette déclaration révèle un attachement viscéral. Les bohémiens sont prêts à se sacrifier pour lui, et s'ils sont animés de tels sentiments, c'est parce qu'il a su les leur inspirer, et qu'il s'est probablement toujours dévoué à leur cause. En outre, ils voient en lui un hors-la-loi comme eux. Entre eux et lui règne une fraternité, celle qui rapproche les marginaux les uns

2 *Ibid.*, acte I, p. 4.

3 *Ibid.*, acte II, p. 61.

4 *Ibid.*, acte V, p. 123.

des autres. Ils ont un ennemi commun, la société organisée. Ainsi s'explique ce lien très fort qui les unit. Les bohémiens sont des êtres farouches, sauvages, que n'a pas corrompus la civilisation. Sur ce point, ils ressemblent à Götz, et se sentent des affinités avec lui. Il est leur alter ego. Götz se situe donc du côté des "laissés pour compte", mais aussi des hommes nature, authentiques, primitifs.

2. L'ennemi des puissants

A l'inverse, il s'oppose aux individus frelatés et pervers par la civilisation, tels qu'on les rencontre parmi les puissants. Comme tous les êtres jeunes, Goethe éprouve une certaine prédilection pour les peintures un peu simplistes, les images en noir et blanc. Il y est en outre porté par son sujet, et également par cette outrance, cette exagération inhérentes au *Sturm und Drang*. Il décrit donc les détenteurs du pouvoir sous des couleurs très sombres, comme des gens retors, cupides, sans scrupule. Il prétend que les princes sont avides d'augmenter leurs prérogatives au détriment de l'empereur d'Autriche qui, à l'époque, exerce une tutelle débonnaire sur l'Allemagne.

Dans la pièce, ces princes sont surtout représentés par l'évêque de Bamberg, personnage hautement négatif, fourbe, fuyant, cauteleux, entouré d'une cour d'intrigants. En face de lui se dressent Götz et ses pairs, petits seigneurs indépendants, proches du peuple, qui vont être laminés par plus fort et mieux organisé qu'eux. Götz déclare à son ancien ami Weislingen, favori de l'évêque de Bamberg:

Je suis votre bête noire, si petit que je sois, et Sickingen, et Selbitz aussi, parce que nous sommes fermement résolus à mourir plutôt que de devoir à personne, si ce n'est à Dieu, l'air que nous respirons, et foi et service à personne, si ce n'est à l'empereur.⁵

C'est l'indépendance de Götz, qui est mise en valeur. Dans la pièce revient comme un leitmotiv cette idée qu'il est prêt à mourir pour la liberté, et qu'il préfère la mort à toute forme de servitude. Goethe dessine le visage du *Stürmer* type, un être fier, fougueux et absolu, réfractaire à toute forme d'esclavage. Götz est le rebelle au sens positif du terme, celui qui refuse les compromis face aux désirs hégémoniques de potentats locaux. Il est l'allié objectif du peuple, car il a les mêmes adversaires que lui. Par son insoumission, il tente de desserrer l'étau, d'affaiblir cette autorité pesante.

Il est le rebelle, mais non l'agresseur. Tout au long du drame, Goethe s'efforce de montrer que c'est lui l'agressé, la victime. On apprend, au début, que l'évêque de Bamberg vient de briser une trêve qu'ils avaient conclue. L'évêque a fait enlever un de ses écuyers. Götz est pratiquement acculé à la riposte. Par mesure de rétorsion, et surtout pour récupérer son écuyer, il enlève donc le favori de l'évêque, Weislingen, qui est aussi son ancien ami d'enfance. Mais, Weislingen, après lui avoir promis son soutien, le trahit à son tour. Ainsi Götz est-il toujours placé sous un éclairage favorable. Il est le frère de misère de tous les opprimés, l'homme intègre injustement bafoué. Au cours de la pièce, il ne cesse d'être trahi, trahi par l'évêque, par Weislingen, par l'empereur qui envoie une troupe contre lui. Lorsqu'il

⁵ *Ibid.* acte I, p. 25.

est assiégé par cette troupe dans son château de Jaxthausen, il rend le château à condition d'être libre de se retirer avec ses partisans. Or, après avoir obtenu cette promesse, il est lâchement attaqué et capturé. Il devient l'incarnation de l'intégrité face à la corruption des puissants.

Confronté seul à un tribunal composé de commissaires impériaux et de conseillers de la ville de Heilbronn, il se défend avec énergie:

Vous abusez du pouvoir impérial. [...] Comment! me tendre d'abord un piège, les traîtres! et y suspendre leur serment, leur parole de chevaliers, comme du lard. M'accorder ensuite les privilèges des chevaliers captifs, puis violer leur promesse.⁶

C'est toujours le même discours. Götz, le pur, le juste, est honteusement dupé par de vils adversaires. Goethe, avec l'enthousiasme de la jeunesse et son besoin d'idéalisation, est complètement entré dans les vucs de l'autobiographe Götz. Il reprend l'essentiel de son discours, et même le systématise. Avec un manichéisme un peu facile il oppose une bande de coquins bafouant allègrement la morale la plus élémentaire à un homme seul et probe, défenseur de la foi jurée et de la loyauté. D'un côté les forbans, de l'autre, le preux chevalier, vrai champion de la justice, complètement faussée par ceux qui s'en prétendent les défenseurs et abritent leurs forfaitures derrière son masque.

Goethe reprend indirectement le vieux thème de l'esprit et de la lettre pour absoudre son héros. Les ennemis de Götz sont, en matière de justice, fidèles à la lettre, c'est-à-dire qu'ils trahissent l'esprit. Ils utilisent les lois écrites, les institutions judiciaires pour se livrer à tous les passe-droits et les parjures. Selon Sickingen, l'un des alliés de Götz, "ils croupissent dans l'injustice, [...] ils ont honteusement abusé des ordres de l'empereur."⁷ A l'inverse, Götz méprise tous les écrits, car il n'en a pas besoin. Il est intrinsèquement juste⁸.

Ainsi, en procédant par petites touches, Goethe crée un mythe de justicier. Götz, solidaire des démunis et des exclus, adversaire acharné des puissants, champion des causes perdues, homme désintéressé et honnête, correspond tout à fait à l'archétype. Il a, en outre, d'autres caractéristiques susceptibles de lui attirer la faveur de la foule.

3. Le chevalier à la main de fer

Extérieurement, il n'est pas comme tout le monde. De même que Zorro porte un masque et une cape noire, il présente un signe distinctif qui le met à part et en fait un être légendaire et surdimensionnel: sa main de fer venue remplacer la main de chair perdue au

⁶ *Ibid.* acte IV, p. 98.

⁷ *Ibid.* acte IV, p. 102.

⁸ Cf. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. I. Teil. Sturm und Drang*, Leipzig, 1958, p. 223 et suiv.: "La situation juridique est en réalité l'inverse de ce qu'elle paraît extérieurement. Götz, qui [...] apparaît comme un criminel politique, est, vu de l'intérieur, le défenseur du droit." Cette opinion est partagée par Berno von Wiese, qui estime que le sens moral est inné chez Götz, dans *Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg, siebte Auflage, 1967, p. 61: "Le fidèle Berlichingen n'est pas une silhouette idéale, mais un être naturellement moral..."

cours d'une bataille. Cette main est l'objet d'un culte de la part des gens simples, comme en témoigne la réaction du frère Martin:

Ne retirez pas cette main, permettez que je la baise. [...] Laissez-moi faire! O main plus précieuse que la relique du plus grand saint, instrument mort, vivifié par la confiance en Dieu de l'esprit le plus noble!⁹

Cette main, qui est une prothèse, devrait constituer une faiblesse. Or, c'est tout le contraire. Elle apporte, en fait, la preuve tangible de la vaillance de Götz, de cette intrépidité qui l'a poussé à continuer à se battre, même infirme. Elle devient l'emblème de sa bravoure, de sa fougue, de sa force de caractère. Elle révèle qu'il a été durement éprouvé, mais qu'il a su triompher de cette épreuve. C'est ce qui explique que le moine le vénère comme un saint laïque, une figure sublime de la chevalerie. D'une manière générale, l'infirmité provenant d'une blessure de guerre passe pour glorieuse. Elle rehausse et ennoblit celui qui en est victime, et permet de tisser autour de sa personne toute une mythologie. Dans le théâtre allemand, un illustre mutilé précède Götz, il s'agit de Tellheim, le héros de Lessing dans *Minna de Barnhelm*. Tellheim également a le bras paralysé à la suite d'une blessure. Si, sur le plan pratique, une telle infirmité handicape celui qui en est porteur, sur le plan moral, elle l'avantage, car elle l'auréole de prestige. Elle apparaît comme l'indice irréfutable qu'il n'a pas eu peur et a su affronter la mort. Il est donc bon qu'un guerrier porte sur le corps des traces bien visibles de ses combats. Le contraire serait suspect. La main de fer permet donc de faire entrer Götz dans la légende.

Elle démontre clairement qu'il est en possession de cette vertu chevaleresque qui enthousiasme les foules, et soulève le plus leur admiration: le courage. En outre, il a su transformer, dans les faits, cette main artificielle, au départ source d'infériorité, en un atout supplémentaire¹⁰ qui le rend plus terrible à ses adversaires:

Que personne n'approche s'il n'est fort comme un taureau de Hongrie. Cette main de fer lui donnera un soufflet qui le guérira radicalement de ses maux de tête, de ses maux de dents, et de tous les maux de cette terre.¹¹

Cette main constitue une arme particulièrement redoutable, elle confère à son détenteur un pouvoir inconnu au commun des mortels. Avec cette arme qui fait corps avec lui-même, et prolonge son bras de manière presque naturelle, il rappelle les centaures, ces créatures fabuleuses, mi-hommes, mi-bêtes. Il porte en lui quelque chose de monstrueux qui impressionne, effraie et subjugué, qui le hausse directement au niveau du mythe.

9 Goethe: *Goetz de Berlichingen*, op. cit. acte I, p. 12.

10 Cette main est ambiguë. Elle est à la fois symbole de force et de faiblesse, de perte, de mutilation. Cf. *Götz von Berlichingen*. Interpretation von Wilhelm Groß, München, 1993, p. 83 et suiv.: "L'âme et la main ne constituent plus d'unité, car son âme habite dans un corps infirme, si bien que les désirs de l'âme ne peuvent plus être directement réalisés."

11 *Goetz de Berlichingen*, op. cit. acte IV, p. 99.

Il est, en effet, avant tout un guerrier, semblable à ces héros qui hantent les romans de cape et d'épée. Poursuivi par toute une troupe d'impériaux, il ne se laisse pas impressionner par leur grand nombre. A son allié Sickingen qui l'avertit: "Vous serez bien peu contre cette foule.", il répond avec superbe:

Un seul loup suffit à mettre en fuite tout un troupeau de moutons.¹²

Dans cette image, le loup incarne le courage, la combativité, tandis que les moutons matérialisent la couardise, le conformisme. Götz est l'individu isolé face à la masse, un individu qui parvient, grâce à son énergie vitale, à s'imposer à tous.

Et le capitaine de cette troupe, qu'il met effectivement en fuite, a honte de ses hommes:

Décamper, devant un seul homme! Personne ne le croira à moins de vouloir rire à nos dépens.¹³

On apprend par la suite que l'armée ennemie ne compte plus que cent cinquante hommes sur les quatre cents qu'elle avait au départ. Götz, avec sa poignée de partisans, l'a décimée. Le capitaine se plaint:

Il bat l'un après l'autre nos détachements, et ce qui ne meurt pas ou n'est pas fait prisonnier, aime, ma foi, mieux s'enfuir en Turquie que de rentrer au camp.¹⁴

C'est la débandade, provoquée par un seul homme. Goethe se complaît dans ce manichéisme. Il aime à camper la silhouette d'un être éminemment viril, c'est-à-dire d'un combattant, animé d'un courage de lion, terreur de ses adversaires. Avec ce goût du merveilleux, hérité du *Sturm und Drang*, il procède à une amplification épique. Aussi ne résiste-t-il pas à la tentation de le dépeindre dans la mêlée, se démenant furieusement au milieu d'un essaim d'ennemis, d'où émergent les "trois plumes noires"¹⁵ de son panache. Il reprend là l'imagerie traditionnelle du héros. Comme de juste, celui-ci manque d'être tué, mais finit par triompher. Et un homme d'armes commente, sur un rythme haletant, le triomphe de Götz:

Le drapeau au milieu d'eux, Götz à leurs trousses. Ils se dispersent. Götz rattrape le porte-drapeau, il tient le drapeau...¹⁶

Goethe s'avère un précurseur du film d'action. Il utilise une technique qu'on pourrait qualifier de cinématographique, en se servant d'un style concis, elliptique, dense, destiné à épouser

12 *Ibid.* acte III, p. 68.

13 *Ibid.* acte III, p. 81.

14 *Ibid.* acte III, p. 76.

15 *Ibid.* acte III, p. 79.

16 *Id.*

une série de mouvements rapides, à rapporter le maximum de faits dans le minimum de temps. En ce sens, il s'inscrit bien dans le courant novateur du *Sturm und Drang*.

Il focalise l'éclairage sur son héros, qu'il montre "en situation". Par la suite, Götz rend lui-même compte de cet incident:

J'ai désarçonné le capitaine. Ils ont tué mon cheval d'un coup de lance et se sont jetés sur moi. Georges s'est taillé, à coups d'épée, un chemin jusqu'à moi: il a sauté à terre, moi je suis monté sur son cheval comme l'éclair; lui-même a été en selle, aussi vite que suit le coup de tonnerre!¹⁷

Il y a modification de l'éclairage. Les faits sont rapportés maintenant par le principal acteur. Là encore le style est rapide, sans détail superflu, se limitant purement à l'énoncé de l'action. Goethe parvient, avec une rare modernité, à recréer la vie haute en couleurs, passionnante, car dangereuse, d'un chevalier du Moyen Age. Il semble y éprouver une particulière jubilation qui remonte à ses années d'enfance. C'est le jeune garçon Goethe qui se profile derrière le dramaturge talentueux, et qui rêve d'une existence pleine et aventureuse, comme celle de Götz, où il faut payer de sa personne, risquer la mort à tout instant, mais où l'on se tire des situations les plus périlleuses par son audace.

Götz possède également une autre qualité chevaleresque qui lui conquiert les faveurs du public, et lui donne le visage d'un justicier, c'est la fidélité, fidélité à ses partisans, fidélité aussi à sa parole.

4. Un héros fidèle

Il entretient des liens presque viscéraux avec ses partisans, dont le drame campe quelques individualités, Georges, le jeune écuyer, Selbitz et Lersé, des compagnons d'armes. Eux-mêmes lui sont tout dévoués, comme le montre l'attitude de Georges, se lançant dans la mêlée pour le secourir.

Quant à lui, il se comporte en père avec eux, ainsi qu'en témoignent plusieurs scènes. Dans son château assiégé, il ne reste plus qu'une seule bouteille de vin que sa femme Elisabeth garde précieusement pour lui. Or, il lui demande de la donner à ses compagnons:

Mais non, chérie, donne-là. Ils ont besoin de réconfort, pas moi; car c'est ma cause.¹⁸

Götz tient un discours très humain. Il se préoccupe du bien-être de ses partisans, il mesure ce qu'il leur doit, et leur est reconnaissant de leur engagement. Il a pitié d'eux, c'est le signe de la grande affection qu'il leur porte. La relation du chef et de sa troupe repose donc sur une solidarité complète. Elle va bien au-delà de l'intérêt. Il s'agit d'un don mutuel. Les partisans défendent la cause de leur maître, mais celui-ci les protège en toute occasion.

Du reste, une grande liberté de paroles règne. Chacun dit ce qu'il pense. Götz n'est pas tant craint qu'aimé. C'est un chef charismatique. Il rayonne une chaleur humaine, une

17 *Ibid.* acte III, p. 80.

18 *Ibid.* acte III, p. 89.

énergie vitale qui attirent à lui les dévouements. Il n'a pas besoin d'établir une discipline stricte. D'ailleurs, il respecte la liberté de ses partisans. Il a cette formule significative:

Si les serviteurs des princes les servent aussi généreusement et librement que vous me servez, [...] ¹⁹

Certes, il y a bien un service, mais Goethe, qui ne semble guère aimer ce concept, en atténue immédiatement la portée, en lui adjoignant les adverbes "généreusement et librement". Götz remplace la contrainte du devoir par des liens affectifs. On le sert librement, facilement, parce qu'on l'aime. Tout passe par le cœur. Là encore, l'idéal du *Sturm und Drang* se fait sentir, avec une surévaluation du sentiment et une occultation de la raison. La troupe de partisans constitue pour Götz une seconde famille. Aussi se fait-il un point d'honneur de récupérer un écuyer enlevé.

C'est pourquoi également, lorsqu'ils sont trahieusement capturés après leur reddition, il se préoccupe de leur sort avant tout. Retenu prisonnier à Heilbronn, il demande à sa femme ce qu'ils sont devenus:

Quelles nouvelles, Elisabeth, de mes fidèles amis? ²⁰

Leur sort est devenu son souci constant. Il se sent responsable de leurs malheurs. Il éprouve un réel chagrin à les savoir prisonniers:

Dans les fers, eux que j'aimais comme la prunelle de mes yeux.
Chers garçons, pourquoi m'avez-vous aimé? - Je ne pourrais me rassasier de les voir. - Ne pas tenir une parole donnée au nom de l'empereur! ²¹

Les termes qu'il emploie "prunelles de mes yeux", "chers garçons" renseignent parfaitement sur la nature de ses sentiments. Ce sont ceux d'un père tendre et aimant, dont le cœur est déchiré par l'infortune des siens. La bande, qu'il a rassemblée autour de lui, constitue donc pour lui une famille d'élection qui semble passer avant même sa famille réelle. Il y va entre eux à la vie, à la mort. Et cet attachement se comprend. Objectivement, Götz puise son pouvoir et sa force dans sa troupe de partisans. Ils sont la condition indispensable à son rôle social. Seul, il n'est rien, il ne peut faire la guerre, ni se défendre. Le dramaturge dépeint le meneur par excellence, l'homme d'un clan, créant une osmose entre ce clan et sa personne, exigeant tout de ses hommes, mais prêt à tout leur sacrifier.

Il décrit une sorte de paternalisme et semble l'ériger en idéal de rapports humains. A la relation chef/subordonnés se substitue la relation père/fils, ou plutôt toutes deux se confondent. Ainsi la nécessaire obéissance des inférieurs au supérieur s'en trouve adoucie et allégée. Elle devient facile et naturelle, car elle procède d'une affection mutuelle, aussi grande de part et d'autre. Il s'agit là d'une image considérablement flattée d'un système qui présente bien des défauts, en particulier celui d'être trop directif et protecteur. Mais le jeune Goethe

19 Id.

20 Ibid. acte IV, p. 94.

21 Ibid. acte IV, p. 95.

ignore tout cela. Il y voit un modèle de convivialité et, plus généralement, d'organisation sociale, propre à empêcher les conflits. Aussi insiste-t-il sur la tendresse de Götz pour ses fidèles.

Cette tendresse est si vivace chez lui qu'elle provoquera, d'une certaine manière, sa fin. C'est, en effet, la nouvelle de la mort de son écuyer préféré, Georges, qui causera la sienne, alors que, vaincu et affaibli, il se trouve emprisonné dans un cachot à Heilbronn:

Il est mort... Georges est mort... Meurs, Götz... tu t'es survécu, tu as survécu aux braves...²²

Son amour pour Georges semble plus fort que celui qu'il éprouve pour son propre fils, Karl. En Georges, il trouve un alter ego, une réincarnation de lui-même, alors que Karl lui est un vivant reproche. Rejeton abâtardi, il s'est détourné de la carrière des armes pour se faire moine. Georges est donc devenu son fils spirituel, son héritier, dont la disparition lui porte le coup fatal. Sur ce point encore, Goethe travaille à l'élaboration d'un mythe. Il a profondément transformé la fin du vrai Götz, mourant de sa belle mort, à quatre vingt deux ans. Il s'efforce de rendre la mort de son héros sublime et édifiante. Götz meurt victime de l'acharnement de ses ennemis qui se sont coalisés contre lui pour l'abattre et surtout de ses sentiments trop profonds. Ce guerrier se révèle également un tendre. L'auteur réunit en lui des qualités qui passent pour inconciliables: le courage, le goût de l'action, d'un côté, et, de l'autre, une extrême sensibilité. Il lui donne ainsi une mort de martyr, et le pare d'une auréole romanesque. Finalement, Götz meurt de son attachement excessif pour ses partisans. Cette fin poignante est bien faite pour émouvoir le public.

Cette fidélité envers les siens va, en outre, de pair avec une fidélité scrupuleuse à la parole donnée, même envers des ennemis qui en mésusent. Götz déclare aux autorités de Heilbronn qui l'ont lâchement trahi:

Mais je veux vous apprendre comment on tient parole.
Promettez-moi de me traiter en chevalier, et je vous donne mon
épée et suis votre prisonnier comme avant.²³

Il donne une leçon de loyauté à ses ennemis. Ainsi Goethe fait de lui l'incarnation d'une qualité qui passe pour être typiquement germanique, cette fidélité allemande ("die deutsche Treue") que louent déjà les chansons de geste. Par ce biais, il s'efforce de retrouver les sources de la "germanicité", préoccupation constante du *Sturm und Drang*, hostile aux apports étrangers considérés comme corrupteurs. Plus loin, Götz affirme encore:

Je ne demande que les droits des chevaliers prisonniers.²⁴

Goethe cherche donc à démontrer que, si son héros utilise la force pour se faire respecter, il n'est pas dépourvu de sens moral. Il obéit à un code chevaleresque exigeant, mais il s'agit d'un code non écrit, d'un code issu des tréfonds de la personnalité, en quelque sorte organique,

22 *Ibid.* acte V, p. 134.

23 *Ibid.* acte IV, p. 100.

24 *Ibid.* acte IV, p. 102.

provenant d'une droiture naturelle. Götz fait partie des âmes nobles et généreuses. Il sait instinctivement ce qui est bien et ce qui ne l'est pas. C'est un homme foncièrement honnête. "Tu es trop honnête"²⁵, lui reproche Sickingen. Par tempérament, il n'est pas fait pour les intrigues et les mensonges.

L'influence de la philosophie rousseauiste se révèle ici, une philosophie qui amène les *Stürmer* à se fier beaucoup plus à l'inné qu'à l'acquis. A leurs yeux, on naît fripon ou intègre. C'est la nature qui vous façonne et non pas des lois contraignantes qui ne changent rien aux tendances profondes d'un être. Sickingen constate:

Le courage ne se désapprend pas, de même qu'il ne s'apprend pas.²⁶

Telle est apparemment la conviction fondamentale des tenants du *Sturm und Drang*, en général, et de Goethe en particulier. Ce qui vaut pour le courage, vaut pour les autres qualités. Les *Stürmer* semblent croire à un certain déterminisme de la naissance. L'homme supérieur surgit ici ou là, et il importe de ne pas l'étouffer ni le brimer. En Götz, Goethe a incarné un de ces génies primitifs, un être d'exception doué de toutes les vertus, endurance, force, franchise, fidélité, altruisme, grand pourfendeur de l'iniquité et de la corruption, une silhouette de "sauveur", de rédempteur, telle qu'elle a toujours hanté les imaginations humaines. Il en a fait un mythe. Son enthousiasme juvénile, ainsi que les enseignements du *Sturm und Drang*, l'y portaient. Il a ainsi créé un héros emblématique du mouvement, une sorte de porte-drapeau.

Cependant, ce Goethe juvénile et romanesque se double, dès cette époque, d'un Goethe grand écrivain, réaliste et fin psychologue, qui subit la contrainte de la vraisemblance et ne peut empêcher une subtile dérive de son héros, du justicier vers l'aventurier.

II. GÖTZ, L'AVENTURIER

Fondamentalement, le *Sturm und Drang* n'est guère orienté vers la morale. Il lui serait même plutôt hostile, car elle a constitué l'essentiel des préoccupations de l'*Aufklärung*, soucieuse d'éduquer l'être humain. Il aurait tendance à voir en elle un frein à l'épanouissement de l'individu. Alain Faure définit les priorités du mouvement en ces termes:

Ce qu'ils exaltaient, ces "Stürmer", c'est une vie tendue à se rompre, une soif d'absolu, un refus catégorique des compromis, des règles et des conventions, une exigence d'intensité, une aventure intellectuelle aux extrêmes frontières de l'humain qui renversait le système rationaliste et éthique de l'*Aufklärung* pour lui substituer un sentiment existentiel fondamentalement irrationaliste et esthétique. Il faut changer la vie, et non en prendre son parti. Maudites soient les vertus bourgeoises de

25 Id.

26 Id.

sagesse, de patience, d'humilité et de résignation, et vive la Vie.²⁷

Le culte de la vie s'accommode mal d'une fidélité à la morale, qui, par essence, en imposant des règles, impose une contrainte, exige des renoncements. La vie dans son bouillonnement, sa variété, ne peut que se heurter aux interdits, qui s'efforcent de la canaliser. C'est pourquoi les *Stürmer* remplacent l'éthique par l'esthétique. Ils rêvent d'une vie esthétiquement belle, c'est-à-dire risquée, dense et exaltante. Et ils rejettent la morale, génératrice de scrupules, de peurs, qui empêche d'atteindre ce but, et fait partie de ces forces inhibitrices, paralysant l'élan individuel. Ils prônent l'ivresse, la passion, le sentiment. Or, entre le sentiment et la justice, c'est-à-dire entre l'irrationnel et le rationnel, il existe une incompatibilité que l'on peut qualifier de structurelle. Ce n'est pas le même registre.

1. L'engrenage de la violence

Aussi Götz, porte-drapeau du *Sturm und Drang*, est-il amené souvent à violer la morale. Assurément, on nous dit qu'il est le protecteur des affligés, mais le drame ne le montre guère. A y bien réfléchir, l'altruisme de Götz se limite à ceux de son clan. Et, mise à part l'histoire du tailleur de Stuttgart, on ne voit pas qu'il aide tellement les nécessiteux. La pièce relate essentiellement ses démêlés personnels avec l'évêque de Bamberg et ses efforts pour récupérer ses hommes, lorsqu'ils ont été arrêtés ou emprisonnés. Il apparaît comme un chef de bande, désireux de maintenir une union qui fait sa force. La solidarité à l'intérieur de la bande s'apparente à une camaraderie sélective, à du favoritisme. Elle devient un instrument de suprématie, un moyen au service d'un but, le pouvoir. On s'entraide, on se "tient les coudes" pour mieux triompher. Götz, s'il veut s'imposer, avoir des soutiens, est entraîné dans cette logique. Il devient un peu l'otage de ses partisans. Il doit leur donner toujours plus de lui-même, au point qu'ils lui deviennent plus chers que sa famille. Il se laisse dévorer par eux, et il y perd quelque peu sa liberté et son idéal. Goethe est trop clairvoyant pour ne pas le suggérer, même s'il s'efforce de camoufler cette réalité dérangeante, en soulignant que l'engagement des fidèles de Götz envers leur maître procède d'une libre décision.

Il laisse en particulier pressentir cette situation d'otage à l'occasion de la participation de Götz à la guerre des paysans. Des troupes de paysans, qui se sont rebellés contre l'autorité des princes, ravagent les contrées. Apparemment, ils mènent un combat similaire à celui de Götz en qui il voient un sympathisant. Ils lui demandent donc de prendre la tête de leur mouvement. Götz se trouve alors pris dans un engrenage. Paradoxalement, il est victime de son image de justicier qui l'amène à pactiser avec une bande d'aventuriers. Il le fait, contraint et forcé, et ses nouveaux alliés n'ont pas confiance en lui. L'un de leurs meneurs donne cette consigne à ses compagnons:

Surveillez-le. Que personne ne lui parle hors de votre présence.²⁸

27 Alain Faure: "Le *Sturm und Drang*: une génération en révolte". In *Littérature & Civilisation au capes et à l'agrégation d'allemand (session 1996)*, Bibliothèque des Nouveaux cahiers d'allemand, volume V/2, études rassemblées par E. Faucher, 1996, p. 49.

28 *Goetz de Berlichingen*, op. cit. acte V, p. 115.

Götz, du reste, ne s'engage envers eux que parce qu'il craint leurs mesures de rétorsion au cas où il leur refuserait son soutien. Il espère également ainsi les empêcher de commettre de nouvelles atrocités, telles que pillages, meurtres et incendies. Il conclut un pacte avec eux à ce sujet:

Si vous voulez renoncer à tous méfaits, et vous comporter comme de braves gens qui savent ce qu'ils veulent, je vous aiderai dans vos revendications et serai votre capitaine pour huit jours.²⁹

On le voit, il est placé en position de faiblesse. Il lui faut négocier. Finalement, il accepte de devenir leur capitaine pour un mois. Seulement, il n'a pas la possibilité de faire respecter les conditions qu'il a mises à son acceptation. Il ne peut imposer son autorité à ces hordes déchaînées dont il devient alors vraiment l'otage. Il se lamente:

Si je pouvais me dégager sans déshonneur! Tous les jours je les contrecarre, je leur dis les vérités les plus amères pour qu'ils se lassent de moi, et me laissent partir.³⁰

Les chefs des rebelles ont même décidé de l'assassiner:

Mes chefs en ont assez de se faire rudoyer ainsi par vous, ils ont décidé de se défaire de vous.³¹

C'est l'avertissement que lui lance un inconnu. Götz est devenu le gêneur, l'homme à abattre. Il n'empêche qu'il s'est acoquiné avec ces individus sans foi ni loi. Il a couvert, pendant un temps, de son autorité, les exactions des mutins qui brûlent des villages, pillent, violent, assassinent. Il s'est commis avec eux. Et, dans le même temps où il se fait scrupule de rompre sa parole, eux envisagent froidement de se débarrasser de lui, car ils n'ont pas le même système de valeurs que lui.

On a une illustration exemplaire de la déviation que subit un engagement, du dévoiement que peut connaître toute utilisation de la violence. On passe insensiblement de la révolte juste à la révolte injuste, car l'attitude des paysans apparaît comme l'aboutissement de la révolte de Götz. Elle se situe dans son droit fil. Elle procède du même état d'esprit, de la même remise en cause du pouvoir temporel. Elle recourt aux mêmes moyens. Seulement, elle va plus loin. L'action de Götz légitime donc et encourage celle des paysans, car si elles diffèrent l'une de l'autre par leur ampleur et leurs effets, elles sont semblables en leur essence. Le droit à l'autodéfense que revendique Götz débouche sur la loi du plus fort et la loi de la jungle³².

29 *Ibid.* acte V, p. 114.

30 *Ibid.* acte V, p. 119.

31 *Id.*

32 Ces idées découlent du *Sturm und Drang*. Selon Joël Lefebvre, "l'idée centrale, qui est celle de tout le *Sturm und Drang*, est la rébellion individualiste contre l'Ordre et contre les normes, un appel à l'émancipation." - p. 96, *Théâtre allemand. 1750-1850*. Lyon, 1992.

Chez les paysans qui ne se sentent pas assujettis par un code de chevalerie, il entraîne les pires abus. Le juriste Goethe ne peut que le reconnaître. Il ne fait pas mystère de la férocité de ces individus, car il met dans la bouche de l'un d'eux les propos suivants:

Ce qui résiste sera abattu! Le village est à nous. Que rien des récoltes ne se perde, raflez tout. Pillez bien et vite. Nous allumons tout de suite.³³

Le jeune Goethe, malgré sa critique de la société, n'est nullement un révolutionnaire. Il défend plutôt une sorte d'individualisme qui n'est pas dénué d'élitisme. Il voudrait que l'homme supérieur ne soit pas étouffé par les interdits. Et encore montre-t-il avec son Götz que cet homme supérieur joue les apprentis sorciers. En se rebellant contre les princes et leurs lois, il désorganise la société, et cautionne plus ou moins l'entreprise des paysans.

Il est frappant que les paysans les plus extrémistes et les plus violents soient ceux-là mêmes que l'on voyait dans la première scène prendre la défense de Götz et le louer au cours d'une conversation. Metzler, celui qui le traitait "d'honnête seigneur", est le plus sanguinaire des révoltés. Il éprouve un grand plaisir à se venger des nobles en procédant à leur exécution sommaire. Et il se soulève contre l'autorité de Götz qu'il estime trop modéré et qu'il traite de "lâche" et de "valet des princes"³⁴. Les disciples vont plus loin que leur ancien maître et le conspuent. Götz est obligé de frapper Metzler. Il est dépassé par un mouvement qu'il a peut-être contribué à déclencher et qui menace maintenant de l'engloutir. Il a joué avec le feu. Il a provoqué une lame de fond qui l'emporte à son tour et causera sa perte, puisqu'il est fait prisonnier par les impériaux, et qu'il mourra dans son cachot, du moins, selon la version goethéenne, car, dans la réalité, il a vécu jusqu'à un âge avancé.

Mais, Goethe va encore plus loin dans la mise en cause de son personnage. Il laisse entendre que, même lorsqu'il n'est pas inféodé aux paysans, et qu'il peut mener, en toute indépendance, sa propre action contre les princes, il se comporte souvent en aventurier et commet plus d'une injustice. Sa soeur Maria, qui est fort pieuse, déplore:

Dans leurs expéditions, les chevaliers les plus honnêtes font plus de torts qu'ils n'en redressent.³⁵

Certes, Maria est une personne scrupuleuse que Goethe ne traite pas toujours avec indulgence. Il montre qu'elle n'a pas peu contribué à amollir son neveu par son éducation trop vertueuse. Mais, en l'occurrence, elle énonce une vérité d'ordre général qui trouve son illustration dans la vie de Götz.

2. Le glissement vers le banditisme

En effet, il ressort de toutes les anecdotes racontées, que le moyen d'action favori de ce dernier est la prise d'otages. Il se met en embuscade avec sa petite troupe et capture les partisans de ses ennemis pour les utiliser ensuite comme monnaie d'échange. Telle était son intention en s'emparant de Weislingen qu'il voulait échanger contre son écuyer. Après avoir

33 *Goetz de Berlichingen*, op. cit., acte V, p. 110.

34 *Ibid.*, acte V, p. 120.

35 *Ibid.*, acte I, p. 16.

libéré Weislingen, il décide de s'en prendre aux Nurembergeois, coupables, à ses yeux, d'avoir dénoncé son écuyer aux Bambergeois:

Des marchands de Bamberg et de Nuremberg vont rentrer de la
Foire de Francfort. Nous ferons une bonne prise.³⁶

Son activité se rapproche de celle des bandits de grand chemin, d'autant plus qu'il ne néglige pas le butin. Il ne se contente pas de capturer les marchands, il les dépouille également de leurs biens. Ceux-ci se plaignent, dans une scène ultérieure, en ces termes, à l'empereur:

Götz de Berlichingen et Jean de Selbitz ont capturé et dévalisé
sur le territoire de Bamberg trente d'entre nous qui rentraient de
la Foire de Francfort;...³⁷

Certes, l'empereur et, avec lui, Goethe, minimisent l'incident:

Quand un marchand perd un sac de poivre, on doit mettre tout
l'Empire en branle;...³⁸

Il n'empêche que le problème est posé: Götz est-il un brigand? Il prétend que ses adversaires sont beaucoup plus malhonnêtes que lui. Cependant, il est incontestable qu'il utilise des méthodes peu orthodoxes. Il ne s'en prend pas toujours à des bandes armées en un combat à la loyale, mais à d'inoffensifs marchands, peut-être cupides et voleurs, mais en tout cas incapables de se défendre. On peut considérer qu'il abuse de sa force. En ce sens, il contrevient au code chevaleresque auquel il prétend se référer, car ce code exige le respect du plus faible.

En réalité, il mène une vie agitée de hors-la-loi, de renégat, et y trouve du plaisir. Elle est son opium, sa drogue. Il ne peut s'en passer. Alors, la justification éthique et idéologique ne vient-elle pas en second lieu? C'est bien la question que soulèvent certaines scènes.

3. Le loup contre les moutons

La fin de l'acte IV nous montre Götz consigné dans son château par l'empereur, avec interdiction de reprendre les armes. Il y mène une vie calme de gentilhomme campagnard. Or, il supporte très mal ce genre d'existence:

L'oisiveté n'est pas du tout de mon goût, et de jour en jour, la
contrainte me pèse davantage.³⁹

Il aime le risque, le combat, tendre des embuscades, procéder à des coups de mains, et cela indépendamment de la cause défendue. On peut se demander si celle-ci n'est pas un simple

36 *Ibid.* acte II, p. 44.

37 *Ibid.* acte III, p. 63.

38 *Id.*

39 *Ibid.* acte IV, p. 107.

prétexte. C'est pourquoi, lorsque les paysans lui demandent d'être des leurs, il ne résiste pas à la tentation d'accepter. La vie rangée lui paraît insupportablement fade. Il s'ennuie à périr entre les quatre murs d'une chambre. C'est une question de tempérament. Il est par essence un homme d'action, un guerrier, et bascule, selon les circonstances, soit du côté du justicier, soit du côté de l'aventurier. L'idéal de justice lui importe peu. Il ambitionne essentiellement d'épanouir, de fortifier sa personnalité au sein d'une vie agitée et dangereuse. Et, bien que le jeune Goethe cherche à allier dans son drame les deux éléments, c'est probablement surtout le second qui le fascine. Là réapparaît nettement son côté *Sturm und Drang* avec son culte de la virilité, de l'homme fort, qui ne peut s'affirmer et se réaliser que dans une existence libre et périlleuse. Or, justice et liberté ne riment guère ensemble. Elles sont difficilement conciliables.

A plusieurs reprises, Goethe applique à son héros une comparaison explicite. Il le compare à un loup. Il évoque même un petit incident significatif. Avant de capturer Weislingen, la troupe a rencontré un berger avec ses moutons, alors que cinq loups se jetaient sur le troupeau pour le dévorer. Or, quelle est la réaction de Götz, soi-disant défenseur des affligés? L'un des cavaliers la décrit ainsi:

Alors notre maître s'est mis à rire: bonne chance, mes amis,
bonne chance partout et à nous aussi! Ce bon présage nous a
aussi réjouis.⁴⁰

Ceux qu'il appelle ses "amis", ceux à qui il souhaite "bonne chance", ce ne sont pas les moutons mais les loups. Goethe écrit là une sorte d'anti-évangile. Il inverse complètement la parabole du bon pasteur, en réservant son mépris pour les animaux qui symbolisent l'innocence et la pureté, et en glorifiant le loup, le ravisseur, emblème du mal et de la violence.

En fait, le jeune Goethe, comme tous les êtres jeunes, n'est guère sensible à la vertu d'innocence, et il n'est guère choqué par la férocité. Ce n'est pas cette symbolique-là qu'il retient de l'opposition entre les loups et les brebis, mais celle du courage et de la lâcheté. Le mouton, animal de troupeau, docile, soumis, exploité par les hommes, incarne également l'esprit d'imitation, la passivité et donc une certaine veulerie. Il représente, aux yeux de Goethe, ces petits bourgeois timorés qui acceptent l'autorité des princes sans murmurer. Ce sont des esclaves nés, sans ressort ni dignité, des êtres méprisables pour un jeune et bouillonnant *Stürmer*. Ils sont bien intégrés dans la société, ils ont besoin d'elle, car ils ne possèdent pas suffisamment d'énergie et de personnalité pour se faire leur place par eux-mêmes. Ils sont à leur aise dans le carcan des lois, car ils possèdent une nature molle et malléable.

Le loup⁴¹, en revanche, incarne les natures fières et indomptables. Sa férocité devient une qualité. C'est grâce à elle qu'il ne se laisse pas domestiquer. Elle est l'expression de sa

40 *Ibid.* acte I, p. 17.

41 Cf. Wolfgang Wittkowski: "Homo homini lupus, Homo homini Deus. *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* als Tragödie und als Drama gesellschaftlicher Aufklärung und Emanzipation", in *Colloquia Germanica* 20 (1987) (p. 299-324). L'auteur écrit en particulier p. 306: "Les loups sont dans *Götz* d'abord les bohémiens, les hommes nature hors de la société; l'un d'eux s'appelle même Wolf. A la fin, Götz se joint à eux..."

force et de son indépendance. Au fond, Götz n'a pas pitié des faibles comme les moutons, qui n'ont pas le courage de se défendre et se laissent dévorer. Seul l'intéresse celui qui attaque et résiste, le loup. On le voit, le *Sturm und Drang* est une philosophie du refus, de la rébellion, hostile à l'ordre établi, à la sagesse rationaliste, se moquant de la douceur et de la soumission, de tout conformisme, pleine de sympathie pour le trublion, l'aventurier, eût-il du sang sur les mains.

Quant au berger, c'est à lui que va principalement la rancune de Götz, car il représente l'autorité castratrice et étouffante, le prince qui tire profit de la docilité des moutons. Weislingen reproche à son ancien ami:

Tu regardes les princes comme le loup le berger.⁴²

Götz n'aime pas le berger, c'est-à-dire le garant de l'ordre, de la sécurité, de la paix et de la tranquillité, car il ne se contente pas de guider et de protéger le troupeau, il l'empêche également d'aller à sa guise, et il a en vue le profit qu'il peut en tirer. Götz est, par tempérament et par goût, de l'autre côté de la barrière, du côté du loup, c'est-à-dire de l'anarchie, de l'illégalité et du désordre. Le loup est peut-être plus beau, plus admirable, car il se bat jusqu'à la limite de ses forces, mais il est aussi plus dangereux, il apporte le trouble et la peur. Il égorge ceux qui ne sont pas de la même race que lui. Il se situe aux antipodes de la civilisation et de la culture.

On voit donc où vont les préférences du jeune Goethe à l'époque où il rédige ce drame. Il démythifie le "bon pasteur", en qui il voit le représentant de forces coercitives. En fait, il estime que tout berger est forcément "mauvais", car il incarne l'autorité et la société, c'est-à-dire la privation de liberté. A l'inverse, il rêve d'un état de nature où les droits du plus fort pourraient s'affirmer. Il est sourdement hostile à une société marquée par la culture chrétienne, c'est-à-dire à une société qui demande de respecter aussi les droits du plus faible, et qui, dans ce but, établit un réseau serré de lois destinées à le protéger.

Certes, il ne le dit pas. Il prétend même que son héros défend les opprimés et que les princes abusent de leur pouvoir pour écraser les faibles. En fait, il est pris dans une contradiction inhérente au *Sturm und Drang*, l'aspiration révolutionnaire au combat contre l'injustice et au soutien du défavorisé, d'une part, et, de l'autre, un individualisme forcené, enclin à faire litière des préoccupations sociales et surtout de l'esprit de sacrifice, au profit du développement du moi. Le personnage de son Götz souffre de cet écartèlement. En lui cohabitent deux silhouettes, celles de l'aventurier et du justicier. Il est aventurier par goût, justicier par accident et pour se blanchir. Plus que les intérêts d'autrui, ce sont les siens propres qu'il défend. Il ne veut pas renoncer à ses pouvoirs, à son existence de chevalier pillard, de guerrier toujours prêt à employer la force pour se faire respecter. Derrière le contempteur des injustices, le loup pointe toujours le nez, car, comme beaucoup d'hommes, il est plus sensible aux injustices qu'il subit qu'à celles qu'il commet.

42 Götz de Berlichingen, *op. cit.*, acte I, p. 23.

CONCLUSION

En définitive, il semble que le jeune Goethe ait plus apprécié en Götz le côté aventurier que le côté redresseur de torts. Ce qui l'a séduit dans cette biographie, ce sont les chevauchées, les corps-à-corps, les coups de mains, les grands mouvements d'épée, le souffle héroïque, le panache, une vie trépidante et riche où l'homme fort peut aller jusqu'à la limite de ses possibilités.

Lui, le juriste, se sentait à l'étroit dans cette carrière qu'il avait entamée. Ce qu'il recherchait, c'était la plénitude, l'intensité de vie dans l'absolue liberté. La société et ses lois lui semblaient autant d'entraves insupportables. C'est pourquoi son Götz n'est, en somme, justicier que par raccroc, par inadvertance, et pour compléter, rehausser l'image flamboyante et exaltante, donnée de lui dans le drame. Il veut pouvoir agir à sa guise, suivre son humeur du moment, la pente de son coeur, sans être tenu par un projet, un plan nettement définis. Il est d'abord un aventurier, un grand fauve sauvage et libre, qui parcourt à cheval sa Franconie natale et se bat avec frénésie, un homme qui refuse la contrainte sclérosante des règles et l'humiliation de s'inféoder à plus puissant que lui, bref, un homme de sentiment et non d'engagement, car l'engagement limite, endigue, canalise l'action.

Aline LE BERRE
Université de Limoges



LORENZACCIO DE MUSSET, UN JEU DE ROLES ?

A un moment de l'Histoire où le jeu de rôles connaît un grand succès chez les adolescents, et où son action nocive est souvent dénoncée, il est piquant de constater que la pièce de Musset la plus réussie renvoie pour une part à cet exercice.

Si l'on admet en effet que le jeu de rôles consiste à jouer, durant une période relativement longue, avec le concours des membres d'un même clan, d'une même bande, un personnage bon ou mauvais, et à s'y investir au risque de la mort, on est très près de certains aspects de l'histoire de *Lorenzaccio*. Par quelques traits le jeu de rôles est l'inverse du simple jeu, qui est fait pour durer un peu. Il est l'inverse du théâtre, qui, fait pour durer peu, engendre la *catharsis*, puis le retour à la réalité. Le jeu de rôles, prédilection des époques d'affaiblissement des repères, séduit les êtres en mal d'identité mais qui ont renoncé, pour des raisons diverses, à se construire dans la vie réelle. Rejetant les parents, les institutions de toutes sortes, ils s'installent dans une histoire imaginaire qu'ils mènent jusqu'à l'absurde : la plupart du temps le moment où, ne distinguant plus leur être du personnage qu'ils ont choisi d'incarner, ils s'abîment dans le suicide.

Musset, on s'en souvient, a été très sensible au chaos idéologique et spirituel dans lequel était condamnée à vivre sa génération, au lendemain de la Révolution et du dix-huitième siècle, grand destructeur d'idoles. Tout le monde a en mémoire le vers de "Rolla" où il exprime le désarroi des jeunes gens de son âge :

"Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux".

Lorenzaccio, qu'il inventa à vingt-quatre ans pour en faire le héros du seul drame romantique français qui approche, en force et en subtilité, le modèle shakespearien, est à peine plus âgé que lui lorsqu'il déclare :

"J'ai vu les hommes tels qu'ils sont, et je me suis dit : Pour qui est-ce donc que je travaille?"¹

Au moment où Lorenzo de Médicis jette cette affirmation désespérée au visage du vieux Philippe Strozzi, il a effectué un parcours de plusieurs années qui l'a conduit, après une adolescence studieuse, à devenir le favori du tyran de Florence dans le dessein de l'assassiner. Les deux premiers actes de la pièce, riche en péripéties, nous l'ont montré jouant à la perfection dans un jeu de rôles minutieusement construit, le personnage du cousin débauché, complaisant et délateur. C'est si convaincant que le méfiant Alexandre de Médicis, mais aussi la mère et la tante du simulateur, s'y laissent prendre. Comment croire, par exemple, qu'un Médicis, de la branche légitime, puisse être assez lâche pour refuser de se battre?²

1 *Lorenzaccio*, Acte III, scène III, G.F., 1988, p. 272.

2 *Idem*, Acte I, scène I, p. 193 :

L'épreuve d'un tel rôle, contraire — du moins l'affirme-t-il — à la nature profonde de Lorenzo se complique, en outre, d'un scénario plus secret et contradictoire, où le futur tyrannicide s'entraîne au meurtre de son cousin par un véritable apprentissage du métier de spadassin. C'est la scène, très physique, de l'escrime avec Scoroncolo :

"O jour de sang, jour de mes noces! O soleil, soleil!... son sang t'enivra".³

Dans ce double rôle, maintenu par la seule puissance mentale durant deux ans, le héros, physiquement frêle, s'épuise, et c'est dans cet état de quasi délire qu'il essaie de faire le point avec le seul spectateur et complice qui l'accompagne dans son épreuve, Philippe Strozzi. Cela nous vaut l'interminable scène III de l'acte III où le héros reprend son parcours biographique depuis l'épisode inaugural du jeu, où il constate progressivement qu'il s'est perdu de vue dans la mise en scène qu'il a lui-même construite.

La pureté, qu'il revendique comme le point de départ de sa construction, est étroitement liée à l'amour des livres. Loin d'avoir pour modèle un homme vivant, c'est dans Plutarque qu'il a cherché un exemple à suivre. Brutus a été choisi pour sa fonction de destructeur de la royauté. On est frappé, dès l'origine, par la rupture avec la réalité, par le caractère intellectuel, désincarné, du projet. Pas de haine, pas d'amour qui rapproche de l'humain. Cet adolescent est déjà un relégué de la vie, un fou supérieur.

"Tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai, je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de la patrie mourrait de ma main [...] Il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi".

Ou encore :

"Mon nom m'appelait au trône et je n'avais qu'à laisser le soleil se lever et se coucher pour voir fleurir autour de moi toutes les espérances humaines [...] Tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus".⁴

Etre Brutus, le héros meurtrier, plutôt que Laurent le Magnifique, l'ancêtre dont sa mère avait rêvé qu'il fit son modèle, voilà le choix dévastateur — incompréhensible pour lui et pour les autres — qu'a fait l'adolescent doué, unique héritier de Marie Soderini. S'y retrouve la logique du jeu de rôles dans la mesure où tout se joue dans un fantasme de mort, dans la pure imitation

"Fi donc! tu fais honte au nom des Médicis. Je ne suis qu'un bâtard et je le porterais mieux que toi, qui es légitime?"

3 *Idem*, p. 250.

4 *Idem*, p. 267.

intellectuelle, sans rien qui construise une haine ou un amour d'être vivant. Lorenzo ne hait pas Alexandre pour ce qu'il est, puisqu'il aurait aussi bien pu tuer le pape Clément VII. Il hait Alexandre-jouant-le-rôle-de-Tarquin, rôle dont il l'a affublé dans un psychodrame construit à l'insu de tous. Sans cesse, dans la pièce, il manifeste son attirance pour l'Alexandre réel, son cousin, son compagnon de débauche, son double vicieux.

Le caractère pervers du jeu de rôles, théâtre fossilisé, détourné de son but, apparaît dans la relation de plus en plus insoutenable que Lorenzo entretient avec son image. Quand il parle au véritable Alexandre, il se laisse aller à la complicité, aux propos équivoques, quitte à rougir de ce qu'il reconnaît en Alexandre de ressemblance avec ses mauvais penchants. Quand il évoque le tyran de Florence, son langage, au contraire, devient haineux.

Sa dualité n'est pas moindre en face de Philippe Strozzi qui, mieux que lui, serait en position d'assumer le rôle de Brutus, puisqu'il est réellement intègre et croit à la possibilité de sauver Florence. L'acharnement que met Lorenzo, dans la scène III de l'acte III, à le dissuader de rassembler ses partisans et de tenter un soulèvement des républicains de Florence montre à l'évidence à quel point il redoute que Philippe le dépasse de son personnage. Pire : il accumule les aphorismes délétères et les paradoxes cyniques pour détruire tous les repères moraux de son ami. Ce qu'il est au fond, un déclassé en mal de père, s'exprime là sans nuances. Justement parce que Philippe a l'âge d'être son père, que lui, Lorenzo, n'a jamais entendu le nom de son père dans la bouche de sa mère, mais toujours celui du modèle encombrant, Laurent le Magnifique, il se venge, il fustige, comme un autre Hamlet. Son malheur à lui, c'est qu'il ne peut même pas faire le procès de sa mère, comme Hamlet, il ne peut que constater le vide des paroles maternelles et l'emphase excessive qu'elle met à célébrer le passé lointain. Il ne peut que laisser passer, au hasard, un doute délirant, que nul ne relève :

"De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti?"⁵

Il en est réduit à douter de toutes les femmes et à détruire le mythe de Lucrece, l'épouse sans faille, qui est pourtant un aspect essentiel du mythe de Brutus. Non, décidément, vouloir renouveler l'action de Brutus ne peut être qu'un jeu de rôles, sur la scène solitaire, et névrotique, d'un solitaire. Florence, quoi qu'on fasse, est pourrie, et ne mérite pas d'être sauvée. Il suffit de lui donner un simulacre de salut, l'assassinat d'un prince abject par un meurtrier qui ne vaut guère mieux que lui. En tuant Alexandre, Lorenzaccio s'immole lui-même, connaît un instant d'ivresse durant lequel il a l'illusion d'être revenu aux origines de son scénario, le moment où il s'est épris du rôle de meurtrier politique. Puis, très vite, il court au-devant de sa propre mort, qui seule le fera sortir du fantasme. Le drame ne peut donc se résoudre que dans la dérision et dans l'incompréhension générale.

5 Ed. de la Pléiade, p. 219.

Inintelligible à tous et à lui-même, le faux Brutus meurt ignominieusement à Venise, sans même que Philippe Strozzi, qu'il était venu rejoindre, ait compris ce qu'il attendait de lui, dans cette ultime rencontre.

Son cri "Quoi! pas même un tombeau!" referme la solitude sur le héros inexistant. Et l'assimile aux ombres errantes et inassouvies du théâtre antique.

Pour être autre chose qu'un rôle, il lui aurait fallu un père incarné, une mère qui l'aimât vraiment, un moment de l'Histoire qui lui offrit un autre choix que celui de l'imitation du passé.

Anny BOUVIER-CAVORET
Université d'Avignon

LE PEUPLE DANS LA MORT DE DANTON

DE GEORG BÜCHNER.

La démesure de la vie moderne qui confronte l'homme à sa petitesse en fait un anxieux, névrosé et traqué. On se sent mené et brimé, parfois brisé et torturé par un responsable invisible, insaisissable, innommé. La victime n'étant coupable à vrai dire que d'accepter, mais peut-on dire coupable quand elle ne sait même pas ce qu'elle accepte ni qu'elle l'accepte ? L'homme traqué du monde moderne est comme un animal, il ne sait pas se défendre ; il se plaint, il accuse, il est prêt dans sa faiblesse à la cruauté : qu'il en ait seulement l'occasion et l'impunité.

L'accusation de la victime se porte sur des symboles-abstractions, comme la société, la Nature, le Pouvoir ; personnages symboliques qui se voient attaqués non en tant qu'individus mais en tant que *représentations*. Cette perte de contact avec la réalité fait partie de notre pathologie collective. La presse politique permet l'étude du phénomène, mais la critique littéraire aussi. En effet celle-ci se préoccupe de moins en moins des personnages, des types, de l'*Unique* dans une oeuvre. Victoire de l'Abstraction, victoire de l'inexistence et de la mort. Les grandes oeuvres meurent aussi car on les décharne. On n'y comprend plus, on n'y voit plus les hommes et quand un auteur (comme Musset par exemple) oppose des personnages à des stéréotypes robotisés, ce sont les personnages *vivants* qu'on néglige et les ressorts faciles des marionnettes que l'on démonte. L'homme de notre temps n'est plus peut-être un homme à part entière mais seulement un élément social. C'est ainsi qu'on peut se tromper du tout au tout sur certains aspects des grandes oeuvres.

Nous prendrons en exemple l'oeuvre de Georg Büchner *La Mort de Danton*¹. On veut souvent que ce soit une pièce révolutionnaire ; que le personnage principal de cette pièce ne soit pas celui dont le nom apparaît dans le titre mais plutôt le *Peuple*. Or il n'y a rien de vivant qu'on puisse appeler ainsi dans la pièce où l'on ne trouve, pensons-nous, dans les *personnages* populaires que précisément, d'un côté, des *personnages*, de l'autre, des *symboles* commodes pour l'auteur mais qui ne sont guère plus que des *signes*.

En lisant cette *Mort de Danton* on s'aperçoit que toute la pièce est bâtie sur l'opposition qui existe entre Danton et Robespierre. Cependant il est deux autres groupes de personnages qui ont leur importance et la composition de la pièce les fait apparaître systématiquement les uns après les autres. D'une part les femmes, d'autre part le peuple. Celui-ci apparaît dès le début, aussitôt après la scène d'exposition où l'auteur nous présente Danton. Après le salon c'est la rue et c'est dans cette rue que pour la première fois apparaîtra Robespierre, antagoniste du héros. Ensuite le peuple réapparaîtra à quatre reprises différentes commentant l'action et la ramenant de cet aspect de destin qu'elle affecte à l'égard des protagonistes à une certaine relativité de péripétie. Dans une certaine mesure on peut considérer que le peuple joue ici un rôle analogue à celui du Choeur dans les tragédies

¹ Georg Büchner (1813-1837) a écrit cette pièce en 1835, à l'âge de 22 ans.

antiques. Büchner nous présente le peuple de façon réaliste dans toute sa versatilité. Il est difficile de décider quelle est la véritable opinion de l'auteur à son égard. Faut-il s'en tenir à la présentation réaliste et impersonnelle des personnages populaires ? Faut-il croire que le portrait que tracent Danton et son entourage de ce peuple est le bon ? Faut-il voir dans le peuple un tyran, une brute, une victime ? C'est peut-être tout cela à la fois de même que dans le personnage de Danton on ne peut démêler ce qui est classique de ce qui est romantique.

Le peuple entre aussitôt en scène au deuxième tableau ; le premier personnage qui se présente est celui de Simon. Il faut le noter car nous le retrouverons dans toutes les scènes où apparaissent des personnages populaires à l'exception cependant de celles qui ont trait à l'exécution finale de Danton et de ses amis. Il semble que Simon représente le peuple dans la vie de la révolution : qu'il incarne tout un potentiel de bonne volonté et d'espérance en même temps qu'il représente une certaine sottise, un certain ridicule capable de détruire ce qu'a de touchant en lui une aspiration sincère à la vertu et à la dignité.

Par opposition à ce personnage il y a d'une part les femmes de sa famille qui représentent le réalisme quotidien et sans illusion et d'autre part les personnages anonymes qui représentent et expriment le côté brutal, élémentaire et cruel de la foule. Examinons ces personnages de plus près. Ce qui nous frappe chez Simon aussitôt, c'est l'enflure d'un certain langage révolutionnaire, noble et historique, qui apparaît d'autant plus ridicule que Simon se perd un peu lui-même dans son usage et que d'autre part ses interlocuteurs, sa femme au premier chef, lui répondent sur un ton beaucoup plus trivial. Dans la première scène il invoque constamment les Romains ; *"le vieux Virginius"* ; il parle d'une corneille appelée honte et dit à sa femme *"Tu es la langue du vampire qui suce le plus chaud du sang de mon coeur"* ; et il appelle à son secours Appius Claudius. Ce à quoi sa femme rétorque : *"C'est toujours la même chose ; l'eau de vie lui fait aussitôt un croche-pied... laissez-le... cela va lui passer"*. Qu'est-ce qui provoque l'indignation de Simon ? C'est que sa fille, qu'il ne peut pas appeler pucelle, est une prostituée. Sa femme répond : *"C'est une bonne fille qui nourrit ses parents... nous travaillons avec toutes les parties de notre corps, pourquoi pas avec celle-là aussi"* - *"D'ailleurs ça ne lui fait pas de mal"*. La scène est comique mais il faut bien voir qu'il y a là un drame que souligne bien sa conclusion, lorsqu'après un lynchage avorté et une intervention vertueuse de Robespierre, le couple se retrouve seul et que Simon s'adressant à sa femme dit à grand renfort d'allusions antiques et littéraires : *"Où est notre fille, où est ma petite Suzanne ?"...* *"Là-bas derrière le coin de la rue"...* *"Allons la rejoindre, viens, oh mon épouse vertueuse"* ².

Il y a là évidemment un certain pathétique, une volonté d'affirmer l'existence d'une vie de famille pure et simple, à l'antique, comme on s'en faisait l'idée à cette époque. Que ce désir soit contredit par les faits, rendu impossible par les circonstances, n'enlève rien au fait qu'il existe. Simon est donc bien l'individu dans le peuple, ridicule, ivrogne, velléitaire mais

2 Acte II, sc.1. Nous citons d'après G.Büchner, "Théâtre complet", Ed. de l'Arche, "Travaux 3", Paris, 1970.

sincère, comme on peut s'en convaincre en examinant ses autres interventions dans la pièce. A l'acte II lorsqu'un citoyen vient lui annoncer la naissance de son fils, s'il est ridicule en lui conseillant de le prénommer *Pic Marat*, il est sincère quand il dit : "*Le particulier doit se subordonner à l'intérêt général*"³. De même dans sa dernière apparition quand il dirige le groupe de plaisantins chargé de l'arrestation de Danton il les exhorte : "*En route citoyens... place pour la liberté... en avant*"⁴, et ne répond pas à leurs saillies grivoises.

Ainsi Simon nous est présenté comme la bonne volonté du peuple victime de certaines circonstances, mais capable et surtout désireux de vertu et d'honnêteté. Il est sincèrement indigné et attristé par l'amoralité de sa femme et de sa fille, il croit à la Révolution, en ses principes de justice ; il obéit sans discuter à la loi. Ce n'est pas sa faute s'il y a la misère ; si, comme le dit sa femme : "*Nous n'avons pas de bois*", si : "*C'est sa faim qui livre (sa fille) à la prostitution*"⁵. Il croit et il espère : c'est peut-être pour cela qu'il est ridicule.

Mais il est une autre sorte de personnages populaires. Ils n'ont point de nom ; ce sont des *citoyens* accompagnés d'un numéro d'ordre ; c'est la foule, la masse ; et le spectacle de cette foule est assez décevant. Le peuple est amoral, pitoyable, bête, manoeuvré et cruel ; c'est le "*gros animal*" de Platon, c'est la canaille de l'Ancien Régime, c'est le Caliban ou le Léviathan qu'il aurait fallu tenir enchaîné et qu'on a délivré et qu'on ne peut plus maîtriser.

Les préoccupations du peuple, telles que nous les présente Büchner, sont de deux ordres uniquement : la jouissance sexuelle et matérielle et la mise à mort gratuite et joyeuse d'à peu près n'importe qui. Bien sûr, il s'y ajoute en basse continue le thème de la faim et de la misère. D'ailleurs Büchner ne se pose jamais en moraliste mais plutôt, dans sa description du peuple, en réaliste, et il ne nous dit pas que ceci doive excuser cela ; il se contente d'exposer un certain nombre de faits et de reproduire certains dialogues : le résultat est assez écoeurant, ce qui va dans le sens de la lassitude désabusée de son héros Danton. Essayons de faire le portrait de cette foule. Ses motivations ne sont pas politiques : il s'agit de vengeance, d'envie, de haine aveugle et de vandalisme culturel. Elle est contre la culture, contre la propriété, contre l'ouverture d'esprit, contre la décence. Paradoxalement, ce peuple qui ne songe qu'à la jouissance reproche aux aristocrates leur corruption : "*Un couteau pour ceux qui achètent la chair de nos femmes et de nos filles...*". "*Malheur à ceux qui débauchent les filles du peuple*". D'autre part la "*névrose révolutionnaire*" atteint le peuple comme en témoignent les citations suivantes :

"*A mort qui n'a pas de trou dans sa veste !*"

"*A mort qui sait lire et écrire !*"

"*A mort qui va à l'étranger !*"

"*Il a un mouchoir ! un aristocrate, à la lanterne !*"⁶.

3 Acte II, sc.2.

4 Acte II, sc.6.

5 Acte I, sc.2.

6 Acte I, sc. 2.

Il est facile d'expliquer que des vêtements sans trous, une certaine instruction, une certaine liberté de mouvement sont des signes de richesse donc d'appartenance à une classe d'exploiteurs, et de justifier ainsi le ressentiment populaire. Mais d'une part il est certain que de très honnêtes gens, sans richesse particulière, possédaient un souci de décence, un appétit de connaissance, une ouverture d'esprit qui, loin d'en faire des ennemis du peuple, en faisaient plutôt l'avant-garde. A ce compte on aurait pu pendre à la lanterne la plupart des révolutionnaires contemporains, Lénine par exemple, qui savait lire et écrire, ne tenait pas particulièrement à des vêtements déchirés et a beaucoup voyagé à l'étranger. Il faut y voir plutôt cette frénésie iconoclaste que l'on voit renaître périodiquement, encore récemment ⁷, et il faudrait s'interroger sur la colonisation de la Révolution par l'impuissance.

A d'autres instants, quand il ne veut pas pendre ou guillotiner, le peuple refuse le travail, comme le mendiant de l'acte II, s'adressant au bourgeois qui lui fait la charité : *"Pourquoi avez-vous travaillé ?... Je ne suis pas aussi fou, moi !"* ; ou bien il veut s'adonner à la paillardise, témoin le soldat de la même scène, s'adressant à Rosalie ⁸ ; témoins, aussi bien, les acolytes de Simon répondant par des plaisanteries de corps de garde à ses exhortations patriotiques ⁹. Le peuple n'a point de conscience politique ; lorsqu'il s'agira de condamner Danton, il ne le défendra pas : *"Danton a de beaux vêtements, Danton a une belle maison"* ¹⁰, il mange, il boit, il couche, il était pauvre ; et ce qui détruira Danton aux yeux du peuple, c'est d'avoir goûté ce que le peuple ne peut qu'imaginer.

Cependant, classiquement, le peuple exprime une certaine philosophie mêlée de fatalisme et de résignation. Quand les charretiers viennent prendre livraison des condamnés, ils échangent les répliques suivantes :

"Quel est le meilleur conducteur ?"

"Celui qui conduit le plus loin et le plus vite".

"Qui conduit plus loin que celui qui conduit hors du monde ?" ¹¹.

Et par ces quelques phrases la mort reprend sa dimension de destin. Pourtant dans la scène de l'exécution, où seules parlent les femmes, la mort n'est plus destin mais spectacle et l'équivoque renaît. Une femme dit : *"Ecartez-vous ! les enfants crient, ils ont faim ; il faut que je leur fasse voir ça pour qu'ils se taisent"*. Une autre ajoute : *"C'est très bien que la mort devienne publique comme cela !"* et, comme l'indique l'auteur, elles *"passent"* ¹². Le peuple est donc acteur ou plutôt figurant, et spectateur d'un drame qui le concerne peu. L'existence du drame et l'importance qu'il revêt pour les protagonistes, c'est-à-dire ceux qui se disputent le pouvoir, libèrent les instincts du peuple ; et cela lui invente une compensation à sa misère ; mais véritablement il n'est pas dans l'action, il n'est pas

7 Il suffit de penser au Cambodge des Khmers Rouges.

8 Acte II, sc.2.

9 Acte II, sc.6.

10 Acte III, sc.9.

11 Acte IV, sc.4.

12 Acte IV, sc.7 et 8.

déterminant ; on se sert de lui. Ou bien, quand il s'efforce de comprendre et d'adhérer à ce qui se fait, il donne le spectacle pitoyable d'une impuissance risible : tel est le cas de Simon.

Mais ceux qui occupent la scène politique, qui se disputent le pouvoir, qui en appellent au peuple, qui y cherchent un soutien, qui veulent le "*servir*", quelle idée se font-ils de ces masses prêtes à les suivre, à les idolâtrer et à les sacrifier ? Pour Danton comme pour Robespierre le peuple n'est pas adulte : il doit se laisser guider. Seulement Danton voit en lui un enfant et attendrait volontiers que cet enfant en arrive à la maturité et à la décision sans vouloir contrarier son évolution et peut-être sans trop croire à la possibilité de cette évolution ; tandis que Robespierre sait d'avance ce que voudrait le peuple, s'il avait une volonté ; ce qu'il penserait, s'il savait penser. Le premier part de l'observation, et cette observation l'a rendu sceptique mais en même temps indulgent ; le second s'en tient à l'idéal, et l'idéal le rend aveugle. Danton pêche par excès d'indulgence ; Robespierre par excès d'intransigeance ; ils sont tous deux de mauvais éducateurs et le peuple, aussi cruel qu'un enfant, les rejettera tous deux.

Il faut partir de cet échange de répliques entre Robespierre et un citoyen, au début de la pièce. Il y a du tumulte dans la rue. Robespierre survient et s'interpose au nom de la Loi ; le citoyen lui répond :

"Qu'est-ce que la Loi ?"

"La volonté du peuple !"

*"Le peuple c'est nous et nous voulons qu'il n'y ait pas de loi ;
ergo : cette volonté est la loi ; ergo : au nom de la loi il n'y a
plus de loi ; ergo : à mort !" ¹³.*

Le peuple est anarchiste ; comme l'enfant révolté il s'en prend à l'autorité elle-même, quelle qu'elle soit, et ne veut plus d'autre règle que son caprice. Partant de là, il est évident que l'indulgence de Danton comme la volonté de Robespierre de voir dans le peuple ce qui ne s'y trouve pas, sont deux crimes à l'égard de cette absence de forme qu'il s'agit de mener à la découverte de ce qu'elle est. Danton refuse de l'aider à se découvrir. Robespierre voudrait la forcer à se découvrir, telle qu'il voudrait qu'elle soit. C'est ainsi qu'on a pu parler d'une tragédie du peuple et que l'on s'est demandé si dans cette pièce le peuple ne ferait pas figure de héros tragique. Ne s'est-il point laissé abuser plus d'une fois ? N'a-t-il point changé d'attitude à chaque tournant des événements ? N'a-t-il point commis toutes ces fautes inconsciemment, sans réfléchir et sans en entrevoir les conséquences possibles ? Et enfin, n'est-ce point lui le principal perdant dans l'histoire ?... C'est ici que l'ironie tragique semble bien réapparaître.

Parler d'un héros tragique collectif est une vue de l'esprit. Le héros tragique ne peut être qu'un individu ; son manque de clairvoyance procède d'un excès d'intelligence et non pas d'un défaut d'intelligence ; c'est un vertige qui saisit celui qui se trouve au sommet et non pas ceux qui se trouvent dans les bas-fonds. C'est la démesure de qui a des raisons de

¹³ Acte I, sc.2.

croire qu'il est au-dessus des hommes et non pas le ressentiment de ceux qui ne sont pas encore des hommes. Si le peuple est trompé, s'il est ridicule, nous sommes dans le domaine de la farce, genre impur où le pathétique peut se mêler au comique. La tragédie va beaucoup plus loin car elle affronte l'individu (c'est-à-dire l'esprit) au Monde, c'est-à-dire à Dieu, ou, à l'antique, aux dieux.

Le peuple nous est présenté comme un organisme collectif, veule, méprisable, vaguement écoeurant, mais aussi victime de l'injustice et torturé par la misère. C'est cette misère qui peut-être le corrompt ; cette faim et cette absence d'espoir. Il faut rendre le peuple heureux ; mais de lui-même ce peuple cherche des compensations et les trouve dans la jouissance, la boisson, le sexe, et, vu les circonstances révolutionnaires, dans la mise à mort des suspects. Pour Danton, il faut aller dans le sens même où le peuple s'est dirigé d'instinct. Ce que veut le peuple, c'est jouir, c'est "*profiter, immédiatement et continûment de la vie*", comme on dit : *le peuple veut tout tout de suite* ; il est matérialiste, et son "*bon sens*" le dispense de toute préoccupation métaphysique. Comme toujours l'opposition est entre deux conceptions du monde ; elle réside dans l'affrontement qui se produit entre les deux protagonistes, entre "*celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas*" ; mais, contrairement aux personnages du poète, réunis dans une même action et servant le même idéal de liberté, entre Danton et Robespierre nulle entente ne peut se réaliser car ils sont tous deux de mauvaise foi. Danton désabusé, désespéré pourrait-on dire, atteint de ce *toedium vitae*, de cet ennui incommensurable que l'Eglise appelle "paresse" (*accidia*), cherche dans ses rêves d'orgie collective ("*on voudrait s'arracher la culotte... et s'accoupler comme les chiens dans la rue*"¹⁴), un sursis à l'anéantissement qu'il fuit et qui le fascine à la fois. Pour Robespierre au contraire, l'excès est en sens inverse ; Büchner nous fait de lui le portrait d'un *refoulé* avant la lettre.

Son mobile profond est l'envie, cet autre péché capital qui isole et détruit en se couvrant de prétextes moraux. C'est le péché des impuissants et des vieilles filles. Danton le traite d'"*eunuque*" et la tentation de cet eunuque est évidemment de voir dans cette diminution physique un accroissement spirituel, une nature surhumaine, une sorte d'angélisme. Danton comme Robespierre sont *démésurés*. L'un est trop "*bête*", l'autre est trop "*ange*" ; et, tourmentés tous deux ; l'un, parce que l'excès de ses jouissances et des biens et des chairs qu'il touche et qui finissent par lui paraître inexistants, à force de pesanteur matérielle, lui clôt le monde car il n'y trouve pas de lumière et d'*impalpable*, (v. son ultime promenade dans la campagne avant de se laisser arrêter¹⁵) ; l'autre parce que l'air raréfié qu'il respire, trop haut pour que nul ne l'y suive à l'exception de Saint-Just qui pourtant demeure étranger (c'est le plus charnel et plus tendre Camille Desmoulins qu'il voudrait voir à ses côtés), cet air raréfié le brûle d'une fausse pureté et le visage qu'il voit dans son miroir est celui d'un homme qui suffoque et s'asphyxie tandis que Danton étouffe dans l'atmosphère viciée de ses plaisirs. En face du couple mesuré, heureux, spontané et modeste de Camille et Lucile Desmoulins, Danton comme Robespierre sont des cas pathologiques, doués de caractère, d'intelligence et de personnalité. Plongés dans ces circonstances particulières où l'excès de l'action fait oublier le temps et détruit le loisir,

14 Acte II, sc.2

15 Acte II, sc.4.

même celui de la réflexion, comment pourraient-ils se reprendre, se voir, se juger et se déjuger, prisonniers qu'ils sont de leurs troubles, de leurs actes, de leurs attitudes ? Leur fatalité les gouverne et les détruira.

Mais, précisément parce que ces êtres sont des forces, ils ne veulent pas s'avouer vaincus ; l'un comme l'autre sont orgueilleux. Danton demeure persuadé jusqu'au dernier moment *"qu'ils n'oseront pas"*, que le peuple le défendra. Robespierre, malgré les doutes qui l'assaillent et qu'il devrait résoudre au lieu de fuir devant eux, revêt avec complaisance la tunique blanche de Messie et d'Ange exterminateur. L'orgueil de Danton se réfugiera dans l'ambition du sacrifice, dans la volupté d'être méconnu, dans l'amère satisfaction de la raison incomprise, du supplice injuste et dans la voyance de la catastrophe qui atteindra ce peuple qui l'abandonne. Danton est le Christ au Golgotha. Robespierre est un Messie vengeur et jaloux. Il chasse les mendiants du Temple. Il foudroie ceux qui touchent à cette Arche d'alliance que sont ses décrets, agents du *"despotisme de la liberté"* ; volonté du peuple : puisque c'est sa volonté personnelle, à lui à qui le peuple a fait confiance. Ni Danton, ni Robespierre ne se sentent justifiés d'exister (c'est-à-dire de vivre ou de mourir) sans l'appui du peuple ; ou plutôt s'ils ne croient plus que chacune de leurs actions a en vue le bonheur de cette foule devenue leur véritable transcendance. Danton voit dans le peuple un paillard, un ivrogne bon enfant de kermesse flamande. Robespierre y voit le souci et l'incarnation de toute vertu, capable de tout sacrifice et détenteur de toute justice. C'est bien mépriser le peuple, pour l'un comme pour l'autre. C'est surtout oublier qu'un peuple est fait d'individus et que la foule, cette entité précaire et monstrueuse, ne possède qu'une existence pathologique et partielle. Il est vrai que nous sommes en période révolutionnaire, qu'on n'y a affaire qu'à la foule, qu'elle est l'instrument qu'on manie, et qu'à force de la fréquenter on oublie trop que la foule n'est pas le peuple. La foule veut jouir collectivement, sans fin, dans l'orgie et l'abrutissement ; c'est vrai, mais le peuple ne le veut pas, pas toujours. Les hommes ne sont ni anges ni bêtes. La foule veut du sang, de la justice, de la vengeance ; mais avec les mêmes restrictions. Le peuple, dit Danton, ressemble à l'enfant. Il faut qu'il casse tout pour voir ce qu'il y a à l'intérieur.

"Le peuple", dit Billaud, *"a des instants qui le poussent à se faire piétiner, ne serait-ce que du regard"*. Et il parle de *"l'aristocratique finesse du mépris des hommes"*¹⁶. C'est une parole de lucidité ; et ce mépris-là vient de la conscience lucide et sceptique mais il y a mépris aussi, pensons-nous, et plus grave parce qu'innocent (inconscient) dans l'attitude de réduction ou d'hypertrophie, destructrices toutes deux, des tribuns. On pourrait dire que Danton comme Robespierre veulent *"nommer le peuple"*, c'est-à-dire le forcer dans le cadre tout prêt de leur volonté d'autojustification. Quand Robespierre dit : *"Pauvre peuple, peuple vertueux ! Tu fais ton devoir : tu immoles tes ennemis ! O peuple, tu es grand !"* ; tout en ajoutant : *"mais tu dois te laisser guider"*¹⁷, il flatte dans le peuple, il exalte en lui son propre reflet, son image. Pour lui le peuple, multiple, innombrable, n'est que l'émanation de son moi mégalomane, prophétique et moralisateur ; et la communion s'établit entre le peuple et ce vertueux, cet *"Aristide"*, ce Messie : la communion du sang.

¹⁶ Acte III, sc.6.

¹⁷ Acte I, sc.2.

Elle s'établit aussi entre Danton et le peuple ; dans la pièce de Camil Petrescu, *Danton*¹⁸, au tribunal celui-ci s'adresse au peuple, après avoir dénié à ses juges la qualité de représentants de ce même peuple, en ces termes : "*Poporul iubeste viața, iubeste cîntecul și jocul, poporul face copii ; poporul se adună să petreacă chiar atunci cînd e vorba de capul unui om. Poporul e și el o tîrfa pe care dacă o iubești trebuie să stii să-o strîngi în brațe și tot te înseală !*". Asadar : "*Insulți poporul, aci, în plin tribunal !*". (Danton rîde și arată poporul care rîde și el). ("*Le peuple aime la vie, le chant, la danse ; le peuple fait des enfants ; le peuple se rassemble pour faire la fête, même quand il s'agit de la tête d'un homme. Le peuple est comme une putain qu'on veut, puisqu'on l'aime, serrer dans ses bras - et qui vous trompe quand même !*". Le Président du tribunal : "*Ainsi tu insultes le peuple, ici, en plein tribunal !*" (Danton rit et montre le peuple qui rit lui aussi)¹⁹. C'est bien la même optique que celle du Danton de Büchner. Danton établit lui aussi une communion entre lui et le peuple : celle de la jouissance.

Entre ce peuple érigé et ce peuple vauté ; entre ce peuple braillard et ce peuple sordide, n'est-il pas place pour une représentation du peuple plus mesurée et, par conséquent, plus empreinte de justice et de justesse ? Pas dans la pièce de Büchner ; pas en période révolutionnaire, c'est-à-dire en période de confusion dans la rue et dans les esprits. Si la pièce de Büchner est restée si actuelle c'est qu'il a bien saisi le caractère exceptionnel de la vie pendant la révolution : précaire, chère et irréaliste en même temps ; le peuple attend de voir passer ; il se lasse et sa cruauté et ses retournements nous paraissent souvent plus faits de lassitude que d'une indignation suscitée par la misère. La misère : le peuple y est habitué ; elle engendre plus de vertus et de résignation que de crimes ; mais il ne supporte pas le mépris, et il devine celui-ci, même lorsqu'il est inconscient, lorsque les bonnes intentions le déguisent aux yeux mêmes de ceux qui veulent le bien de ce peuple qu'ils inventent.

La foule n'est pas le peuple. Le peuple est l'ensemble des citoyens. En révolution, un ensemble des citoyens ne peut exister dans les conflits et les règlements de comptes. Le peuple dans la pièce de Büchner est difficile à définir et pour la raison bien simple qu'il n'y apparaît pas ; il n'y a que des personnages populaires.

Le peuple n'existe que dans et par la démocratie.

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO.
Université d'Avignon

18 Camil PETRESCU : romancier, poète et dramaturge roumain (1894-1957), représentant du théâtre d'idées en Roumanie entre les deux guerres et créateur du drame et du héros absolu. *Danton* (1924-1925) est considérée comme l'une de ses meilleures pièces. Elle ne put jamais être représentée avant la guerre en raison de difficultés scéniques et d'interprétation. Après la guerre, il n'en fut pas question pendant longtemps. Elle fut enfin montée dans les années 80 au Théâtre National de Bucarest. V. Camil Petrescu - Teatru, vol. I-III, Ed. Fundațiilor Regale, col. "Scriitori români contemporani : Editii definitive", București, 1946-1947.

19 Acte V, tableau 19. La traduction du roumain nous appartient..

LE DON CARLOS DE GIUSEPPE VERDI

UNE MEDITATION LYRIQUE SUR LA NATURE

ET L'EXERCICE DU POUVOIR



urant la première partie de sa carrière - depuis *Nabucco* (1842) jusqu'à *La Battaglia di Legnano* (1849) - Giuseppe Verdi se consacra surtout à la composition de ce qu'il est convenu d'appeler "ses opéras patriotiques". Il s'agit d'ouvrages de style belcantiste qui mettent en scène le plus souvent un peuple conquis, asservi, qui aspire à la liberté. Dans *Nabucco*, le peuple juif opprimé par un tyran fou fut bien évidemment perçu par le public milanais comme la métaphore visuelle et auditive du peuple italien désuni, asservi, gémissant sous la botte habsbourgeoise. Verdi n'est pas toutefois l'inventeur de ce schéma-métaphore type. Rossini dans son *Guillaume Tell*, opéra français créé à Paris en 1827 montrait le peuple suisse humilié par le despotisme impérial et s'achevait par la révolte des montagnards dont le chant de paix et de liberté promettait au pays un avenir serein. *Norma* de Bellini (créé à Milan en 1831) mettait en scène le peuple gaulois sous le joug romain gardant intactes ses traditions druidiques et son désir de révolte. Un grand nombre d'opéras romantiques italiens présente ce schéma de manière plus ou moins dissimulée pour échapper aux tracasseries des censures impériale, papale ou autre. Assez souvent, comme dans le cas de *Norma*, l'intrigue amoureuse paraît être le sujet de l'ouvrage alors qu'elle n'en est que l'alibi; c'est le patriotisme qui est le vrai ressort de l'action¹.

Accueilli triomphalement à la Scala en 1842, *Nabucco*, en plein climat risorgimentiste place d'emblée le jeune Verdi au tout premier plan du mouvement qui devait conduire d'abord à la désastreuse campagne de 1848-1849, puis à celle, victorieuse de 1859 et enfin à l'unité de l'Italie en 1860. On a pu dire que Verdi, hissé quelque peu malgré lui au rôle de chantre officiel du Risorgimento, avait, pendant ces années de lutte, "exploité un filon commercial" facile et profitable. C'est un mauvais procès. D'abord parce que durant cette période même le musicien s'efforça d'imposer au public italien un autre type de sujet qui lui était et lui sera toujours cher : l'étude des passions individuelles - amour, jalousie, envie, rapports père-fils, père-fille - étude qu'il portera par la suite à une perfection rarement "égalée"² sur les scènes lyriques ; ensuite parce qu'il était sincèrement attaché à la "renaissance" d'une Italie nouvelle enfin libre, unie et démocratique. Le preuve en est que, après 1860, l'unité et l'indépendance de l'Italie une fois acquises, Verdi écrivit encore, dans sa période de grande maturité cette fois, trois opéras "politiques" dans lesquels il s'efforce de définir ce que devrait être le "bon prince", dans lesquels il médite sur la nature du pouvoir, sur la manière de l'exercer convenablement dans le but d'assurer le bonheur de son peuple. Ce sont : *Un Ballo in maschera*³, *Simon Boccanegra*⁴ et *Don Carlos*⁵ qui nous occupe ici.

1 Ainsi que le fait remarquer Jacques Bourgeois in : *Giuseppe Verdi*, Julliard, Paris, 1978.

2 Dans son *Otello* par exemple, créé à la Scala en 1887

3 Créé à Rome le 17 février 1859

Rappelons enfin que Verdi, malgré sa répugnance à exercer des charges publiques, accepta de se faire élire, sur les instances même de Cavour, député dans le premier parlement italien, puis d'être nommé sénateur à vie. En outre, il se consacra, fortune faite, au bien-être de ses concitoyens.⁶

Don Carlos, créé à Paris en 1867⁷, n'est donc plus du tout un ouvrage se référant à une situation typiquement italienne. L'auteur a élargi et approfondi sa méditation politique et nous propose une réflexion d'une valeur et d'une portée universelles. Parallèlement aux problèmes nés des conflits entre individu et fonctions politiques (Philippe II, roi d'Espagne mais aussi homme souffrant, mari, père, ami) l'ouvrage présente un large éventail de problèmes simplement humains (rapports père-fils si chers à Verdi, rivalité amoureuse, amours contrariées, méditation sur l'amitié enfin) qui donnent, en dépit de leur caractère dramatique encore, un peu "d'air frais" à ce drame politique si noir, drame d'hommes, dominé par la couleur des voix d'homme graves : le ténor, Don Carlos, rôle-titre pourtant, n'a pas une place prépondérante⁸ dans l'économie de l'action ; l'essentiel est dit par Philippe (basse chantante), par le comte Posa (baryton), auquel il convient d'ajouter le rôle épisodique mais splendide et décisif pour l'action du Grand Inquisiteur⁹ (basse profonde).

Don Carlos enfin, qui conclut brillamment 25 ans de réflexion et d'engagement politique, ouvre pour Verdi une ère musicale et dramaturgique nouvelle. *Don Carlos* clôt définitivement l'âge révolu du pur bel canto. Finies les partitions découpées en airs, cavatines, cabalettes, duos, ensembles et "concertati"; le rythme dramatique continu est soutenu, tendu par le rythme musical lui-même sans rupture autre que celles imposées par l'expression reine. Acquisition du wagnérisme? C'est probable, ainsi que le firent remarquer les critiques dès la création parisienne. Wagnérisme encore l'usage, non systématique il est vrai, du leitmotiv, wagnérisme aussi la soumission de la virtuosité vocale à l'exigence dramaturgique. Verdi, sans fausse honte, adopte ces divers progrès proposés par Wagner (qui en est lui à *Tristan* et aux *Maîtres Chanteurs*). Il les fait siens, refusant ce qui ne lui convient pas, ce qui ne lui semble pas conforme à la nature de la musique dramatique

4 Créé à Venise le 12 mars 1857 mais totalement refondu (livret et musique) et créé dans sa version définitive à la Scala le 24 mars 1881.

5 Créé à l'Opéra de Paris le 11 mars, *Don Carlos* fut écrit directement sur les paroles françaises de Du Locle. Il s'agit donc, formellement, d'un grand opéra historique français en cinq actes avec ballet. Profondément remanié, et plusieurs fois, pour les scènes italiennes, le *Don Carlo* italien fut créé en Italie à Bologne le 27 octobre de cette même année 1867. (Voir pour le détail de ces remaniements J. Bourgeois, *op. cit.* et Carlo Gatti, *Verdi*, Milan, 1951). Il s'agit de l'ouvrage le plus long de Verdi - près de cinq heures dans sa version longue - avec les *Vêpres siciliennes*, opéra français également en cinq actes créé à Paris en 1855.

6 Dans la tradition italienne de philanthropie privée et laïque née de cet esprit risorgimentiste : voir J. Bourgeois et C. Gatti, *op. cit.*

7 C'est donc, chronologiquement, le dernier opéra politique de Verdi, venant après *Les Vêpres* (1855) et la première version de *Simon Boccanegra* (1857) et *Un Ballo in maschera* (1859).

8 C'est le rôle-titre le plus court de l'histoire de l'art lyrique avec celui de *Parsifal* de Wagner. Les ténors célèbres n'aiment pas chanter ce rôle ingrat, sans "grand air", personnage "positif" mais vaincu et sans prestige.

9 Deux voix de femme complètent cet important dispositif: la Reine Elisabeth (soprano) et la Comtesse Eboli (mezzo).

italienne dont il est à cette époque le plus brillant sinon le seul représentant.¹⁰ Verdi refusera toujours de laisser l'orchestre l'emporter sur les solistes, c'est-à-dire sur les personnages et l'action proprement dite, et il refusera toujours de céder à la tentation chromatique wagnérienne, tristanesque, laquelle aboutit, on le sait, à la dissolution de la notion tonale. Ceci étant, Verdi se montrera en somme, de *Don Carlos* à *Otello* (1887), un compositeur lyrique d'esthétique plutôt wagnérienne. *Falstaff*, l'ultime chef d'œuvre, ouvre, lui, des voies nouvelles nettement post-wagnériennes.¹¹

Sur le plan de l'engagement politique, *Don Carlos*, contrairement à *Un Ballo in Maschera* qui le précède chronologiquement, procède de manière inattendue. Alors que *Un Ballo in Maschera* nous faisait le portrait du "bon prince", du chef d'Etat¹² proche de la perfection lâchement assassiné par des aristocrates furieux de voir leur puissance amoindrie, et pardonnant noblement à ses bourreaux, dans *Don Carlos* c'est une image a contrario, en creux, qui nous est proposée. La figure du despote Philippe II d'Espagne, sombre et tourmenté, domine l'ouvrage. C'est "l'anti-bon prince" par excellence, escorté de toutes les "bonnes raisons" (c'est-à-dire les mauvaises) et les alibis ou les excuses que se donnent de tout temps les despotismes de toute espèce pour tyranniser à loisir : ici ravager les Flandres, pendre, fusiller, envoyer au bûcher les opposants et donner à l'Espagne ce que le comte Posa (bien que Grand d'Espagne et sujet et ami fidèle du Roi) appelle justement "la paix du tombeau". L'auditeur-spectateur comprend d'ailleurs tout de suite que l'auteur n'entend pas dépeindre une situation proprement espagnole ni même s'attarder sur le drame des Flamands sous l'occupation espagnole et en quête de liberté politique et religieuse. Verdi montre - "démonte" - le mécanisme du despotisme le plus effrayant, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, et c'est bien là l'originalité intelligente de cette démonstration. De l'intérieur: Verdi examine attentivement la psychologie complexe et perturbée du tyran qui n'en est pas moins homme, qui n'est pas toujours tout mauvais, qui se montre souvent cruel, implacable mais parfois aussi pitoyable, souffrant, brisé. De l'extérieur: nous voyons comment Philippe II n'est pas totalement libre de ses actes mais doit rendre des comptes à la Sainte Inquisition et se trouve contraint de livrer au Grand Inquisiteur son propre fils l'Infant Don Carlos ainsi que son seul véritable ami le comte Posa, coupables de sympathie "libérale" envers les Flamands insurgés.

Ajoutons qu'il n'y a pas à proprement parler "d'intrigue politique". L'opéra est une fresque-récit qui se déroule logiquement en suivant la vie intérieure et la pensée des trois principaux personnages: le roi Philippe; l'Infant don Carlos et le comte Posa (Rodrigo). Voici un bref résumé de la partie purement politique de l'action, celle qui nous intéresse ici:

Le roi Philippe cherche à faire plier par la force le peuple flamand qui réclame la liberté politique et religieuse; il se vante d'avoir par les mêmes moyens (le fer, le feu, la terreur) obtenu la paix civile en Espagne. L'Infant don Carlos, son fils, son rival en amour,

10 Rossini, mort en 1868, n'écrit plus pour la scène depuis 1827 (*Guillaume Tell*) Bellini est mort en 1835, Donizetti en 1848.

11 Créé à la Scala en 1893.

12 Le personnage principal de cet opéra est inspiré de l'excellent roi Gustave III de Suède assassiné au cours d'un bal masqué. Par ordre de la censure, l'espace-temps ayant été changé, Gustavo devenu Riccardo gouverneur de la Nouvelle Angleterre : changement qui ne déplut pas à Verdi car le roi devient un chef d'Etat imaginaire mais démocratique d'une république indépendante à l'aube de sa création.

est radicalement opposé à cette politique flamande. Garçon généreux, mais faible, il a les qualités de cœur indispensables au "bon prince", mais n'en a sans doute pas les qualités d'esprit. Le comte Posa, Grand d'Espagne, fidèle sujet du roi mais esprit libéral, meilleur ami de Carlos, revient de Flandre où il refuse dorénavant de combattre. Il rêve d'une Espagne généreuse qui saurait rendre ses sujets libres et heureux. Posa, selon Verdi, aurait sans doute toutes les qualités du vrai monarque. Posa considère Carlos son ami, plus jeune que lui, un peu comme son disciple et souhaite le voir régner pour donner à l'Espagne "un roi digne d'elle". (Ce qui signifie sans doute que Philippe ne l'est pas). Un roi tel que Charles-Quint qui lui, sans doute, avait su concilier grandeur et liberté religieuse. Posa, c'est la grandeur de l'Espagne ancienne avec en plus l'ouverture du cœur et de l'esprit. Sur le conseil de Posa, Carlos demande à son père le gouvernement des Flandres sans nul doute pour tenter d'y instaurer une paix généreuse. Démarche maladroite et inutile. Tandis que Posa, courageusement, ne ménage pas à Philippe ses remontrances, Carlos, lors d'une cérémonie d'autodafé, supplie d'abord le roi d'avoir pitié des Flamands condamnés au bûcher; sur un refus brutal de son père il tire l'épée contre lui, se perdant définitivement; c'est Posa, seul, qui aura le courage de le désarmer. Philippe, dans une scène splendide et célèbre, convoque le Grand Inquisiteur, un vieillard aveugle et intraitable. Hallucinant de cruauté glacée, ce moine conseille impérativement au roi d'envoyer son fils Carlos, coupable de libéralisme pro-flamand, à la mort. Philippe hésite: le despote déteste son fils mais reste parfois humain; c'est là toute la grandeur de l'art de Verdi qui sait nous montrer toujours des êtres ni totalement bons, ni totalement noirs mais des hommes imparfaits et déchirés entre leurs passions et leurs idéaux, entre leurs devoirs ou ce qu'ils croient être leurs devoirs et leur cœur. Insatiable, le Grand Inquisiteur demande alors la tête de Posa. Hors de lui le roi lui jette: "*Suffit moine! J'ai trop écouté ton parler cruel!*" Mais le vieillard se lance dans un monologue arrogant d'où il ressort que le souverain n'est qu'un jouet entre les mains de l'église qui défait et fait les rois d'Espagne, et que, lui vivant, il ne laissera pas défaire "l'œuvre de tant de jours". En effet, sans attendre un ordre royal, l'Inquisition fait arrêter puis assassiner Posa dans son cachot (il meurt dans les bras de Carlos). L'Inquisiteur, devant le cadavre de Rodrigo voudrait aussi faire arrêter l'Infant mais le peuple révolté pénètre dans le cloître de Saint Just à l'Escorial sous les yeux du monarque impuissant. Pour échapper à l'Inquisition et à la mort, Carlos, sous la protection d'un vieux moine mystérieux, franchit les grilles sacrées de la clôture: renonçant au trône, comme jadis son aïeul Charles-Quint, il sera moine, protégé par l'ombre - ou la présence vivante? - du grand Empereur.¹³

Le livret de Du Locle est resté en général assez fidèle à la tragédie de Schiller¹⁴ dont il est tiré, laquelle est fort éloignée de toute vérité historique surtout en ce qui concerne la figure de l'Infant Don Carlos. Schiller (et Du Locle) ont fait de Carlos un personnage faible et sympathique, aimé du peuple, héros malheureux de l'idée de liberté, opposé au despotisme royal et clérical. Fascinant par sa faiblesse même, ce don Carlos broyé par la terrible "machine" (pour échapper à l'Inquisition il est contraint de s'ensevelir au couvent!) devient, plus qu'un anti-héros, un martyr, presque malgré lui sous la plume de Verdi, aux côtés de Posa qui lui au moins meurt après avoir clairement indiqué "le bon chemin" et dans l'espoir

13 Ce moine qui est déjà apparu au début du II^{ème} acte serait soit le fantôme de Charles-Quint, soit Charles-Quint lui-même demeuré vivant dans son couvent après l'annonce officielle de sa mort. Légendes reprises par Schiller.

14 Voir J. Bourgeois *op. cit.*

qu'après lui l'Espagne pourrait avoir un avenir heureux. En face d'eux, le roi Philippe paraît en fait ne régner sur rien, ou sur un pays fait de tombeaux, de prisons, de moines cruels, sur une cour étouffante faite de conventions, d'étiquettes inutiles, de symboles de pouvoir qui ne recouvrent qu'impuissance, stérilité et névrose de tyran frustré de véritable pouvoir. Pantin incapable d'égaler son père et modèle Charles-Quint, Philippe, pas toujours mais souvent méchant homme, mauvais mari, malheureux en amour, ferait presque pitié parfois sans sa raideur, son intransigeance que l'on sent forcée, affectée. Plus que Schiller ou Du Locle, c'est bien évidemment Verdi qui est l'auteur de ce *Don Carlos*, car c'est au musicien que l'on doit, par l'expression vocale, par le commentaire actif de l'orchestre, par le rythme dramatique imprimé à chaque phrase, chaque intention, chaque non-dit (dit par l'orchestre) l'extraordinaire réussite expressive, psychologique de l'ouvrage. C'est le musicien qui à chaque page crée, sculpte, cisèle ses personnages, leur donne non seulement, une voix, une expression, une vie complexes mais aussi un corps, un visage, un sens, une existence indépendante. Or ces trois personnages masculins principaux sont complexes, contradictoires parfois, humains presque toujours, à l'image de ce Verdi de 54 ans qui après un quart de siècle de luttes politiques et musicales savait que les hommes, souverains ou simples mortels, sont complexes et contradictoires et que, de cette complexité, l'homme engagé politiquement doit tenir compte aussi s'il veut bâtir un monde vivable. L'intransigeance de l'Inquisition ou celle du roi n'est que le visage de la non-prise en compte de cette complexité, le visage froid et inhumain de l'idéologie totalitaire, brute, univoque.

Verdi, comme toujours, prêche donc pour la tolérance, le respect des différences - religieuses ou autres - la prise en compte de l'imperfection humaine. Et c'est cette leçon-là qu'il entend donner non seulement à la jeune Italie démocratique encore bien fragile et où, politiquement tout est à faire, à commencer par "les Italiens" selon le mot juste de Cavour, mais aussi sans doute à l'Europe entière. N'oublions pas qu'en 1867 un souverain autocrate de la famille Habsbourg règne encore depuis Vienne sur une dizaine de peuples divers et qu'en Espagne, en Russie, en Allemagne, en France, la démocratie est loin d'avoir triomphé. A Rome même, pas encore libérée, le dernier Pape-Roi règne encore et pend volontiers les patriotes opposants.

Le facteur temps, donnée indispensable de toute pensée politique prend dans *Don Carlos* une importance non négligeable. En ce sens, Posa représente le glorieux passé de l'Espagne: ses ancêtres ont combattu pour libérer leur pays d'un envahisseur étranger, lui n'admet pas que l'Espagne de son temps fasse subir à d'autres peuples le sort qu'elle-même subissait sous le joug sarrasin.

Philippe, c'est le présent inacceptable d'une Espagne cruelle et injuste où le roi a l'apparence du pouvoir et l'Eglise la réalité. Le problème est évidemment celui de l'avenir du pays. Carlos ne représente qu'une ébauche d'avenir généreux mais très improbable. L'ouvrage à cet égard se termine fort mal; mais au-delà du triomphe de l'oppression et de l'injustice sous le règne du fils de Charles-Quint, nous sentons bien que, pour Verdi, l'espoir reste de mise: ce qui compte c'est que l'idée de liberté et de justice a bien été lancée et qu'elle n'aura pas été semée en vain. Ce que Posa et Carlos n'ont pu faire, d'autres le feront un jour.

Mais un dernier personnage, mythique, épisodique, "absent", plane sur tout l'ouvrage: Charles-Quint.

A la première scène de l'acte II, nous voyons Philippe, dont c'est la première apparition scénique, prier sur le tombeau de son père. Un moine - qui est peut-être Charles-Quint, lui-même - chanie au loin dans l'obscurité du cloître:

"Il voulut régner sur le monde -
Oubliant Celui qui dans les Cieux (...)
Son orgueil fut immense, son erreur profonde."

Or à l'acte V, à la dernière scène de l'ouvrage, lorsque don Carlos, pour échapper aux gardes du Saint Office et au Grand Inquisiteur, s'enfonce dans les ténèbres du cloître de Saint Just, il est protégé par ce même moine, vêtu cette fois du manteau de Charles-Quint et portant la couronne royale. Cet étrange moine - ou fantôme - s'adressant à Carlos chante:

"Les douleurs de la terre
Dans le cloître se poursuivent ensuite
Le trouble de l'âme
Ne se calmera qu'au ciel!"

Et tous de reconnaître la voix de l'Empereur Charles, de s'exclamer: "C'est Charles-Quint!". Philippe s'écrie: "Mon père!" et le Grand Inquisiteur: "C'est la voix de Carlos!" Le chœur des moines conclut cependant:

"Charles, le plus grand des Empereurs,
N'est plus que cendres mortes..."

Ce personnage emblématique, sorti de son tombeau ou de son cloître pour donner une "leçon" à son fils, sauver son petit-fils de la mort, est bien présent dans tout le développement du drame, un peu comme le Commandeur dans le *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte. Mais quelle est donc la signification de cette "leçon" inattendue donnée par un fantôme ou un ex-Empereur? Même exprimée en quelques mots (les symboles comptent plus que les mots ici) cette leçon est claire: c'est une exhortation à l'humilité, à la modestie donnée aux puissants, car c'est leur orgueil qui fait naître la tyrannie et l'injustice. L'itinéraire personnel exceptionnel de l'Empereur et sa qualité de premier souverain espagnol de la dynastie Habsbourgeoise, sa réputation de monarque juste quoique dur, l'aura de mystère autour des dernières années de vie de l'ex-souverain, confèrent une autorité incontestable à cet avertissement.

Mais examinons à présent les quatre principaux personnages masculins qui forment le tétragone dramatique à l'intérieur duquel se joue la tragédie politique.

1) Le comte Posa.

Personnage-cléf de l'ouvrage, Posa est le seul personnage à la fois positif, courageux sans témérité et lucide. Respectueux des institutions, et de la personne royale, ce Grand d'Espagne ose dire en face au souverain son ami tout ce qu'il pense de sa manière de gouverner et tente en vain de protéger Carlos. C'est lui qui payera de sa vie leur action commune en faveur des Flamands. Les scènes où le comte intervient sont nombreuses et toujours très lyriques ou tragiques ce qui fait de ce rôle l'un des deux ou trois plus beaux rôles de baryton du répertoire verdien. Le comte (Rodrigo) paraît pour la première à l'acte II scène 3 alors qu'il retrouve son ami l'Infant don Carlos, lequel revient de France; lui revient des Flandres. Nous découvrons en même temps les deux personnages et leur amitié

profonde, mieux, l'histoire de cette déjà longue amitié qui continue devant nous. Rodrigo conseille à l'Infant, tourmenté par son amour impossible pour la Reine, de partir pour les Flandres:

RODRIGO

Obtiens de lui (le roi) de partir pour les Flandres.
Agis de façon digne de toi; apprends maintenant
Au milieu du peuple oppressé à devenir un roi!"

Nous découvrons en même temps deux éléments importants de l'opéra : l'engagement politique commun de Rodrigo et de Carlos en faveur des Flandres et leur amitié. Un même leitmotiv,¹⁵ que nous entendons ici pour la première fois pendant ce duo, exprime fort bien et en même temps ces deux idées: mélodie à la fois mélancolique mais décidée, lyrique et passionnée qui reviendra souvent tout au long de l'ouvrage et pour la dernière fois à l'orchestre, tout doucement, lorsque Rodrigo meurt dans les bras de Carlos. Ici elle proclame haut leur bonheur d'être amis et de lutter côte à côte pour une cause juste et noble:

DON CARLOS ET RODRIGO

"O Dieu qui emplis l'âme
D'amour et d'espérance,
Eveille en nos cœurs l'amour de la liberté.
Jurons de vivre côte à côte
Et de mourir ensemble;"

Mais c'est à la scène 6 de ce même acte II que le comte va montrer toute l'étendue de son courage et de sa générosité.

Dans une entrevue franche et tendue, Rodrigo, interrogé par le roi, va lui parler à cœur ouvert; c'est le passage le plus important politiquement de l'opéra; les deux conceptions, "libérale" et autoritaire, de gouvernement se font face; deux conceptions de la nature humaine aussi.

Rodrigo répond tout d'abord à une question du roi qui s'étonne de voir un guerrier comme Posa rester inactif alors que la guerre fait rage en Flandres:

"Là où l'Espagne a besoin d'une épée,
D'une main vengeresse, d'un défenseur de l'honneur,
La mienne brillera tachée de sang!"

ce qui signifie que Posa ne combat que pour une juste cause. Mais aussitôt le comte commence un long et brillant plaidoyer en faveur du peuple flamand:

"O Seigneur, je reviens des Flandres
Un pays si beau,
Maintenant privé de tout éclat,
Il ne respire que l'horreur, telle une tombe muette!"

15 Leitmotiv double que l'on pourrait appeler "l'amitié et la liberté", c'est le motif le plus utilisé de l'opéra.

A ce long tableau de désolation le roi ne sait qu'opposer le langage du despotisme le plus borné:

"Ce n'est que par le sang que je pourrai
Redonner la paix au monde;
Mon épée décimera les novateurs, réduira leur orgueil,
Eux qui trompent les gentils par des signes menteurs...
La mort donnée par cette main assurera un avenir fécond. "

Et le roi d'ajouter un exemple bien choisi:

"Jette un regard sur l'Espagne!
L'artisan, la plèbe de la campagne
N'ont pas à se plaindre de leur fidélité à leur Dieu,
A leur roi!
J'offrirai la même paix à mon royaume des Flandres!

Mais outré, Posa ose hurler:

"Horrible paix! C'est la paix du tombeau!"

Puis, impétueusement il se lance dans un monologue où, passant du particulier au général, il exprime clairement son opinion sur les devoirs du Prince. Passage capital: c'est évidemment Verdi qui parle par sa bouche:

"O roi, que l'histoire ne doive
Jamais dire de vous: il fut Néron! (...)
Chaque prêtre devient bourreau, chaque soldat un bandit!
Votre Empire est un désert effroyable
Où chacun hait et maudit Philippe!
(...) Elevez-vous, sublime, au-dessus des autres rois!
Par vous la joie reviendra sur le monde!
Donnez la liberté! "

Philippe garde toute son estime au comte qu'il considère à juste titre comme un ami loyal et comme un homme de grande valeur: le roi sait juger les hommes, c'est une de ses rares qualités. Il lui répond sur un ton plus mesuré, livrant un peu de lui-même:

"Oh, rêveur étrange!
Tu modifierais tes pensées si tu connaissais
Le cœur de l'homme
Comme Philippe le connaît!"

Argument classique du despote et du réactionnaire: l'homme est mauvais; seuls le bâton, la crainte de l'autorité religieuse et civile peuvent, non l'améliorer, mais organiser les bases de la vie sociale. Pour Posa au contraire, seule la liberté et la bonté peuvent rendre l'homme

meilleur et charitable car plus heureux. Mais la scène se termine sur un étrange coup de théâtre. Philippe avertit aimablement le comte:

"Or... n'ajoute rien de plus!... Le roi n'a rien entendu...
Mais garde-toi du Grand Inquisiteur!"

Le roi sait bien que rien - pas même lui - ne pourrait empêcher l'Inquisition d'éliminer ce rêveur dangereux.

Posa intervient encore lors de la grande scène de l'autodafé où il laisse toutefois Carlos plaider passionnément mais maladroitement la cause des Flamands en général et des condamnés au bûcher. Au moment où, dans la colère, l'Infant tire l'épée contre son père, le peuple espagnol, de cœur avec l'Infant, murmure tout comme Posa et la Reine: "*Il se perd!*"; mais personne n'ose exécuter l'ordre royal de le désarmer... C'est Rodrigo qui le fera, s'attirant encore la reconnaissance du monarque. Pourquoi ce geste? Sans doute parce que le comte, homme de tradition estime qu'on ne tire pas l'épée contre son père ni contre son roi; ou bien parce qu'ainsi il pense conforter sa position de meilleur ami de Philippe, protection précieuse pour la cause qu'il défend aussi et pour lui-même déjà suspect. Un dernier coup de théâtre à la fin de l'acte IV nous confirmera le courage de cet homme et la vigueur de ses convictions politiques.

A l'acte IV (2ème partie scènes 1 et 2) Posa est en prison; Carlos est venu le visiter, désespéré. Posa sait qu'il va mourir; il conforte encore son ami dans leurs idées communes et lui fait une révélation importante:

"Ecoute, le temps est précieux.
J'ai retourné sur moi la foudre qui te menaçait!
Depuis longtemps tu n'es plus le rival du roi.¹⁶
Le hardi agitateur des Flandres... c'est moi!"¹⁷

(Rodrigo en effet a été trouvé en possession des papiers compromettants confiés par Carlos.) Enfin après le coup de feu dans le dos qui l'abat, Posa trouve encore la force d'exhorter l'Infant:

"Sers la cause de cette grande œuvre, tu dois l'achever...
Fais renaître un nouveau siècle d'or;
Régner, voilà ta vocation, mourir pour toi était la mienne.
(...)
Je meurs la joie au cœur,
Puisse-je ainsi donner à l'Espagne un sauveur!
Donne-moi la main! Ah sauve la Flandre -
Adieu Carlos!"

16 Allusion aux problèmes sentimentaux complexes entre le roi, Elisabeth et l'Infant dont il n'est pas le fils mais l'ex-fiancé officiel.

17 Les papiers trouvés sur Posa prouvant son appartenance au complot étaient ceux de Carlos ; mais Posa n'était pas étranger au complot.

Le roi survenu, laissant enfin parler son cœur plutôt que son orgueil, s'exclame: "Qui me rendra cet homme?"

Le sacrifice de Posa sera inutile car l'Inquisiteur n'est pas dupe et Carlos, accablé par la perte de son ami, n'a même plus le désir de régner.

La trajectoire lyrique de Posa, personnage exceptionnel, en fait l'une des expressions les plus achevées du théâtre verdien et, certainement, du point de vue politique, le porte-parole le plus exact de la pensée du musicien.

2) Le roi Philippe II.

Porter sur une scène lyrique un personnage historique d'une telle importance et le rendre crédible était un défi que Verdi a fort bien su relever. A aucun moment le roi n'est caricatural mais reste toujours complexe et même contradictoire. Il s'agit d'un des plus beaux rôles de basse du répertoire verdien - qui en compte assez peu - non seulement par la "vocalité" mais surtout par l'épaisseur dramatique, psychologique et bien sûr politique du personnage.

A l'exception des scènes en duo avec la reine - scènes se rapportant à l'intrigue amoureuse dont nous ne soucierons donc pas ici mais où apparaît un Philippe amoureux souffrant et somme toute plutôt humain - à l'exception des scènes avec Posa et avec l'Infant déjà décrites, le roi intervient dans deux grandes scènes fort célèbres: le monologue de l'acte IV scène I et l'entrevue avec le Grand Inquisiteur qui lui succède immédiatement. Dans ces deux scènes Verdi cisèle son personnage, nous le montre hésitant à sacrifier son fils, refusant de livrer Posa, furieux de voir que "le trône toujours doit s'incliner devant l'autel", mais impuissant.

Le monologue de l'acte IV sc. I nous montre d'abord la tristesse de l'homme qui sait n'être pas aimé, puis le désespoir du roi, las de tout, sans sommeil, sans joie (le despotisme est triste) habité d'un sombre désir de mort: "Je ne dormirai que dans mon manteau royal sous la voûte noire, dans le tombeau de l'Escurial". Ce désir de mort n'est qu'une ultime tentative, artificielle, de s'identifier enfin avec le grand modèle, Charles-Quint, inégalable et inégalé, aimé, lui, tout encore, bien que puissant et craint; par contraste ce désir de mort montre toute la faiblesse de Philippe qui serait digne de pitié sans son obtuse intransigeance. Un être peut-être aussi trop complexe et tourmenté pour être vraiment roi.

La scène 2 de cet acte IV est un affrontement entre deux basses. Face au grand Inquisiteur, arrogant, intraitable, véritable bloc de granit, la personnalité de Philippe s'effrite encore et le roi se fait hésitant, puis faible:

PHILIPPE

Puis-je immoler mon fils, moi, un chrétien?

L' INQUISITEUR

Pour nous racheter, Dieu sacrifia le sien.

PHILIPPE

La nature peut-elle étouffer l'amour en moi?

L'INQUISITEUR

Tout doit se taire pour exalter la foi.

C'est Philippe enfin qui se révolte lorsque le moine lui demande la tête de Posa, et qui, paradoxalement, conteste les Institutions, et l'ordre établi et se fait durement tancer par le vieillard:

L'INQUISITEUR

Les idées du novateur étaient en toi pénétrantes!

Tu veux de ta main faible, anéantir

Le joug sacré étendu sur l'orbite de Rome!

Retourne à ton devoir;

J'attends de toi que tu me livres Posa.

PHILIPPE

Non, cela jamais.

L'INQUISITEUR

O, roi, si je n'étais pas en ce moment devant vous,

Dans votre palais royal, je le jure par le Dieu vivant,

C'est vous qui demain eussiez comparu

Devant moi au Tribunal Suprême!

PHILIPPE

Suffit moine!(...)

Mais la modeste "révolte" de Philippe ne va pas au-delà, même lorsque le vieillard fou de colère le traite de "pauvre dément". On est saisi de vertige devant ce totalitarisme fanatique: ou ce vieillard est fou lui-même ou bien le monde chrétien, "l'orbite de Rome", est un univers vraiment insupportable, si même le roi est passible du Tribunal Suprême pour "activités révolutionnaires dangereuses".

3) L'Infant don Carlos.

Autre gageure tentée par Verdi: le rôle-titre est un personnage blafard, une figure pâle, un vaincu. Personnage sympathique mais parfaitement velléitaire, il n'aura, dans sa brève "existence terrestre", rien su mener à bien: ni ses amours, ni son action politique: le "hardi agitateur des Flandres" est incapable de défendre ses amis insurgés. Son audace et son indignation le desservent; c'est toutefois un personnage sans tache, fidèle en amitié (ses liens avec Posa justifient le rôle-titre avec la rivalité politique et amoureuse entre lui et son père). Il avait pour lui d'être aimé du peuple espagnol et flamand: on le voit bien à la scène de l'autodafé et à l'extrême fin de l'opéra. Tout le personnage laisse une impression étrange de creux, quelque peu semblable au fond à l'impression de "vide" laissé par Philippe derrière son apparente puissance: serait-ce le début d'une "malédiction" des Habsbourg d'Espagne¹⁸?

4) Le Grand Inquisiteur.

Second rôle de basse magnifique, le seul personnage "tout d'une pièce" de l'opéra serait caricatural sans cette violence glacée et ce "délire totalitaire" inouï bien rendu par Verdi; sa grande scène avec le roi pose en définitive plus de questions qu'elle n'en résout:

18 Les personnages-absents ne sont pas rares dans le théâtre de Wagner: Tristan et Yseult sont aliénés d'un bout à l'autre par le philtre magique; Siegfried dans l'opéra du même nom est un "simplet" manipulé par la volonté des Dieux, drogué par un philtre dans le *Crépuscule des Dieux*; Parsifal, le "chaste fou" n'est lui-même guère conscient de ses actes...

pour qui travaille et agit l'Inquisiteur? Pour son idée de l'Espagne? Pour "l'orbite de Rome" comme il dit? Pour une conception toute personnelle et dévoyée du christianisme qui devient ici le plus répugnant des totalitarismes sanglants. Mais nous comprenons que pour l'auteur la démonstration "a contrario" a atteint dans cette scène son apogée: la vérité et le bonheur de l'humanité se trouvent éloignés de ces mauvaises raisons, que dans cette mystérieuse motivation ou excuse, fort éloignés de l'arbitraire religieux qui couvre, légitime et domine l'arbitraire royal.

Le choix de la voix de l'Inquisiteur (basse profonde) au timbre plus caverneux encore que celle de Philippe fait paraître le roi plus désarmé encore devant le moine et, devant son simple froc de bure, le pourpoint brodé, l'épée et la toison d'or du roi ne semblent plus que des hochets dérisoires, symboles d'un pouvoir totalement perdu.

"Réduisez l'Histoire à la vérité et vous la détruisez" écrivait Voltaire. Cette remarque est particulièrement valable dans le cas de l'ouvrage qui nous concerne; Verdi et Du Locle, pas plus que Schiller, ne se sont souciés de vérité historique à proprement parler. Pourtant, au-delà même du message de Verdi qui nous invite à lutter sans trêve contre toute forme d'injustice, en tout temps, en tout lieu, même sans espoir de succès immédiat, qui nous invite à nous méfier de toutes les tentations totalitaires même justifiées en apparence, au-delà de la splendide leçon de tolérance et de liberté qu'il nous donne, ce *Don Carlos* constitue une exceptionnelle leçon d'humanisme. Et une méditation politique de grande envergure. On y voit le souci de préparer l'éducation du prince, de se méfier de l'exercice du pouvoir¹⁹, on y voit surtout que la véritable quête de la justice est un devenir perpétuel, comme la vie elle-même, et qu'il n'y a pas de vérité absolue ni dans le bien, ni même dans le mal. Quel serait, par exemple, le poids d'un monarque tel que le sympathique Carlos face à l'Inquisition? Quel serait son champ d'action alors que celui de Philippe lui-même est quasiment nul? Quelle pourrait être l'action d'un chef d'Etat tel que Posa, actif, généreux, mesuré et juste, obligé de concilier son respect des traditions et sa soif de liberté? Sur quoi règnent Philippe et l'Inquisiteur si ce n'est sur un champ de cadavres? Charles-Quint lui-même, le modèle suprême, n'a-t-il pas fini par préférer le silence du cloître à l'action sans même pouvoir y trouver "la paix de l'âme"? Cette vérité absolue de l'Histoire finirait certes par nous détruire si le message d'espoir et de beauté proposé par une œuvre d'art imparfaite et inexacte parce qu'humaine ne venait à chaque instant nous reconforter par son lyrisme et sa grandeur.

Richard DEDOMINICI
Université d'Avignon

19 La folie qui plane autour des personnages puissants (Philippe et l'Inquisiteur) est-elle la cause ou la conséquence de leur pouvoir? Carlos lui-même ne semble pas très équilibré...

III. LE VINGTIEME SIECLE : QUELQUES ASPECTS DE L'ENGAGEMENT AU THEATRE

René AGOSTINI:

Une Livre sur demande de Sean O'Casey, ou l'engagement dégagé.

Olivier ABITEBOUL:

L'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre.

Sophie NEZRI :

Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel.

Edoardo ESPOSITO:

Le théâtre de Sciascia ou le délire du pouvoir.

Brahima CAMISSOGO:

De la colère figée d'Osborne à la révolte impuissante du théâtre anglais
post 68 : beaucoup de cris, d'écrits, pour rien ?

Claude VILARS:

Mise en abîme du rôle : jeu, protection, emprisonnement,
dans *Action* de Sam Shepard.

Brigitte URBANI:

Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo :
Histoire du Tigre et *Johan Padan à la découverte des Amériques*.



UNE LIVRE SUR DEMANDE DE SEAN O'CASEY, OU "L'ENGAGEMENT DEGAGE"².

Cette pièce en un acte de Sean O'Casey, publiée en 1934, illustre, peut-être mieux que toute autre, comment l'engagement de son auteur, militant socialiste et dramaturge populaire, par rapport au(x) problème(s) de l'Irlande de son temps, peut se nuancer, sous les apparences de la légèreté et de la désinvolture propres à une comédie, voire, parfois, à une farce caricaturale. Je vois là tout le conflit de l'artiste qui, réagissant aux troubles et aux contradictions de la société de son époque, veille toutefois à ne pas sacrifier les exigences d'un art théâtral qui avait déjà fait ses preuves³ et où il s'était engagé, d'une façon plus franche et plus directe, mais toujours nuancée, toujours en avance, embrassant l'Irlande et l'Europe, l'homme, dans la même vision totale et prophétique.

Ici, l'engagement prend des airs de non-engagement. On trouve comme une retenue, un détachement, une manière de *montrer* comme naïve et innocente mais, en fait, malicieuse. Les traits parfois délibérément grossiers du comique qui est à l'oeuvre en cette pièce voilent à peine des intentions, des visées, précises et importantes. Le simple fait que ce "sketch", en quelque sorte, se déroule dans un petit bureau de poste provincial, parle déjà, quand on se rappelle que le grand soulèvement de Pâques 1916 a commencé dans le "General Post Office" de Dublin...

L'action, si l'on peut dire, de cette pièce, se résume à ceci : deux amis, Sammy et Jerry, dont le premier est dans un état d'ivresse très avancée, viennent à la poste pour retirer "une livre sur demande" (ou "sur présentation"). Jerry aide Sammy à se tenir à peu près droit, à s'exprimer devant la préposée, à remplir les papiers et à apposer sa signature là où il le faut. Ils se querellent, verbalement, et avec l'employée et avec une dame qui se trouve là, probablement britannique, très sourcilleuse et arrogante, jusqu'à ce qu'on leur apprenne qu'ils ne peuvent pas obtenir, pour diverses raisons (dont la signature incorrecte de Sammy et leur comportement désordonné), la livre qu'ils sont venus chercher. Ils protestent alors, avec une telle véhémence que la postière se voit contrainte d'appeler la police. Ils seront chassés par un policier, manifestement épris de la jeune femme qui travaille dans ce bureau de poste, et dont ils dérangeront un peu la cour, avant de fuir sous la menace, non sans lancer quelques propos de défi et de provocation...

Sean O'Casey appelle cette pièce "un sketch en un acte"⁴ : "sketch", en anglais, bien sûr (même si le sens du mot "français" reste, comme on le verra, pertinent), signifie :

1 "A Pound on Demand". Edition Macmillan ("Papermac") : *Five One-Act Plays* (Londres, 1990).

2 Pierre Desproges disait : "je suis un artiste dégagé"... Sean O'Casey, ici, et, dans une certaine mesure, dans la plupart de son oeuvre théâtrale, aurait pu déclarer la même chose... Engagé, certes, c'est inévitable, mais "dégagé" par/pour l'amour de l'Art...

3 Notamment avec sa fameuse *Trilogie Dublinoise* : *Junon et le Paon*, *L'Ombre d'un Franc-Tireur*, et *La Charrue et les Etoiles*. Pour les deux premières pièces citées ici, voir *Théâtres du Monde* N°2 (1992) et N°3 (1993).

4 "A Sketch in One Act".

"dessin grossier, ébauche ou esquisse, sans détails ; étude préliminaire à une oeuvre plus achevée ; pièce de théâtre, ou saynète, très courte, à peine construite".⁵

Un "sketch" (sens anglais et "franglais" confondus) implique une certaine nonchalance, ou négligence délibérée - un geste qui voudrait dire "vous voyez où je veux en venir"... Comme si la pièce était censée montrer quelque chose de bien connu, de familier - une situation banale mais non moins signifiante et révélatrice. Un cas notoire.

Ce détachement simulé, cet engagement atténué, cet engagement qui s'arrache, en quelque sorte, à la pression et à la tension de la passion, de la colère, ou, tout simplement, du sérieux, du "cibisme", de toute lutte idéologique, de tout militantisme, c'est une manière de montrer du doigt, ou plutôt du pouce, d'un air absent et distrait, et presque en tournant le dos, une situation significative, instructive ou révélatrice, et qui réclame un changement. C'est inciter à effectuer le changement en montrant, une fois de plus, que rien, pour le moment, n'a changé... Or, rien n'indique clairement ce qui est à changer, ni comment, et dans quel sens, le changer...

Sean O'Casey fixe donc notre attention sur "une tranche de vie réelle", en soulignant, ou en accentuant, à sa manière, certains traits ordinaires, voire vulgaires, dans le décor, le dialogue, et "l'action" (ici : les mouvements, ce que disent et font les personnages). Il banalise à l'extrême la situation, mais - c'est là l'originalité de cette pièce en un acte - il farcit tout le texte d'allusions et d'insinuations. Tout ce qui est dit, ou peu s'en faut, résonne, ou bruit. Partout, le non-dit est à l'oeuvre, rayonne, et c'est précisément en lui que s'exprime l'engagement de l'auteur. Cette esthétique de la "banalisation révélatrice" s'appuie entièrement sur le discours, les mots.

On entre, ici, dans des problèmes difficiles à expliquer sans un relevé précis de certains traits du dialogue et des discours et sans une analyse, en français, certes, pour les besoins de cette revue, mais qui, "démont(r)ant" certains aspects de la langue et de la ramification du discours, m'obligera à faire de nombreuses références au texte anglais, et, donc, à le traduire.

Mon but est de montrer certaines formes, et leurs effets, dans la perspective d'un engagement qui me paraît fort original en ce qu'il montre, avec souplesse et légèreté, et avec un énorme recul, l'objet même de toute réflexion idéologique et socio-politique : l'homme de la rue, les actes les plus simples, la vie quotidienne la plus quotidienne qui soit. C'est là que tout se passe ; c'est là que se reflète l'ordre, ou le désordre, social dans son ensemble ; c'est là que toute politique, du haut de sa tour d'or, d'argent, ou d'ivoire, se reflète, se projette, agit, s'éclaire ou s'obscurcit. "*Le destin, c'est la politique*", disait Napoléon : pour O'Casey, réfléchir sur l'homme et son destin, c'est aller dans le peuple, chez les pauvres, les obscurs et les impuissants, tout au pied de l'échelle, au ras de la terre, dans l'argile des marais... Là est la vie, là est le destin, et non dans les chapelles et les citadelles du pouvoir. C'est une démarche typique chez O'Casey (rare chez les hommes politiques...), mais, théâtralement, si elle est intéressante, c'est que l'auteur fait tout passer dans/par le discours, les mots.

5 D'après le *Chambers English Dictionary* : "*a rough or slight drawing without detail, a study towards a more finished work, a short and slightly constructed play or dramatic scene*".

Cette définition n'est pas prise ici pour une référence parfaite et exemplaire. Disons qu'elle se trouve suffire à notre propos.

"*Une Livre sur demande*" est, par excellence, une oeuvre d'insinuation, l'oeuvre d'un "pince-sans-rire-et-sans-pleurer"... Son apparente transparence est une illusion d'optique. C'est un faux canular. Une "*plaisanterie au front triste*"⁶, ou "*une blague idéaliste*"⁷... Dans cette espèce de caricature banalisante, ou banalisation caricaturale, l'image s'absente, pour "travailler par en-dessous" ; le symbole se réduit, esthétiquement, à la portion congrue - on ne voit jamais que la partie émergée de l'iceberg, mais O'Casey nous invite à plonger...

Jerry et Sammy sont des ouvriers. Sammy est ivre. Il est censé être venu dans ce bureau de poste pour retirer "*une livre sur demande*", mais il dit d'abord qu'il veut "*rien*", ou "*un coup à boire*"⁸... Ce n'est que sous les incitations de Jerry qu'il déclarera vouloir "*une livre sur demande*" (la jeune postière s'adresse directement à Sammy et non à Jerry, son mentor - ce qui, à la mise en scène, peut donner lieu à bien des interprétations que je n'aborderai pas ici).

Les indications scéniques initiales, longues descriptions auxquelles O'Casey nous a accoutumés et que de nombreux metteurs-en-scène ignorent délibérément, disent qu'on peut voir, dans les locaux de cette poste, des publicités du genre : "*Épargnez vos bons d'épargne...Les Vertus Cardinales : Tempérance, Prudence, Courage, Paiement de l'impôt...*"⁹

Jerry entre dans le bureau "*le visage plein d'une anxieuse espérance*"¹⁰, et Sammy avec "*sa face rougeaude envahie par un vaste sourire imbécille*"¹¹...

Le contraste est évident entre l'épargne et le conformisme vantés dans ce bureau de poste et la livre que viennent chercher ces deux hommes qui, manifestement, ne sont ni des épargnants, ni des "produits conformes". Les publicités qu'on voit en ce lieu symbolisent, c'est clair, à la fois le catholicisme et le capitalisme occidental - mieux : l'appropriation d'un discours religieux par des instances politiques et économiques. Cette "*comédie humaine*" tient un discours masqué, comme c'est souvent le cas dans la littérature irlandaise, sur le(s) problème(s) de l'Irlande en sa récupération par la Grande-Bretagne et l'Occident. Cette insinuation totale que constitue "*Une Livre sur Demande*" n'a, sur le fond, rien d'original¹². Tout est dans la façon dont Sean O'Casey - un peu à la diable, en quelque sorte - laisse poindre, ou émerger, ou échapper, quelques traits d'une pensée généralement bien représentée dans nombre d'oeuvres irlandaises antérieures, contemporaines, et postérieures. Tout est bien "calé" dans le discours plat, anodin, et à la limite de l'insignifiance, des personnages et, surtout, de Jerry et de Sammy, qui est sous l'emprise de l'alcool. Presque deux résurgences, ou "réincarnations", de la brute épaisse, obtuse, ou du "cul-terreux" obscur, sentimental, et risible, qui furent l'objet de nombreuses caricatures britanniques et dont les Irlandais eux-mêmes se sont parfois servis pour rectifier, ou pour rejeter, cette image, cette vision raciste, xénophobique, méprisante et avilissante, de l'Irlandais moyen,

6 Définition de l'humour par W. Shakespeare : "*a jest with a sad brow*".

7 Définition de la religion par K. Marx : "*La religion est une blague idéaliste*".

8 "*I want nothin'...a drink...*".

9 "*Save Saving Certificates...Cardinal Virtues : Temperance, Prudence, Fortitude, Payment of Income Tax*".

10 "*An anxious and hopeful look on his face*".

11 "*His reddish face one wide, silly grin*".

12 Le soubassement idéologique de la pièce peut rappeler les thèses de Max Weber.

que certains Anglais ont pu aller jusqu'à traiter, c'est bien connu, de "singe", de "chimpanzé"¹³

A la limite, O'Casey irait presque, ici, jusqu'à alimenter cette conception, mais en insinuant (dans tous les sens de ce verbe) tout ce qu'il faut pour qu'on puisse aussi percevoir un mouvement critique de valorisation positive, ou de réhabilitation, certes, mais qui soit assez ample, ouvert, et généreux, pour simplement laisser toute latitude possible à la remise en question, *chez les uns et chez les autres...* C'est là la fonction de l'artiste et, surtout, du dramaturge, élevée à un degré idéal de perfection : montrer, il faut montrer, et s'oublier soi-même, neutraliser toute influence, ne plus être *sujet*, ou "membre d'une famille", mais seulement observateur, capteur, détecteur, "récepteur-émetteur" - libre.

La force de cette petite pièce de Sean O'Casey tient précisément à ceci : la situation qu'il montre, et qu'il ne fait que montrer, est extrême. C'est une situation d'excès. En cela il s'engage, certes, puisque montrer ne peut être naïf, puisqu'il choisit ce qu'il veut montrer. Mais il s'absente aussi, "se dégage", en maintenant tout le discours à un niveau de neutralité parfois médiocre dans sa vulgarité et insipide dans ses clichés, ou, tout au moins, sans traces manifestes, sans reflets, fussent-ils vagues, d'un dessein idéologique, politique, ou d'un effort quelconque d'argumentation ou de persuasion. C'est l'image d'un engagement politique "de bas-quartiers", qu'O'Casey épouse dans sa représentation même, et de ce à quoi les hautes et conséquentes préoccupations des hommes politiques peuvent se réduire dans la vie des humbles. C'est le "degré zéro" de l'engagement, qu'illustre très bien la dernière réplique du dialogue : - "Jerry (...) : *Le gouvernement n'est pas près d'revoir la couleur d'notre argent !*"¹⁴...

Tout se passe comme si les personnages n'avaient aucune conscience politique autre que celle de la rumeur, des clichés, des platitudes et des banalités - tout ce qui s'émousse et s'affadit dans l'esprit populaire, terre-à-terre et prosaïque, mais qui, quand même, constitue un fond comme de braises prêtes à se rallumer...

Cette tactique, cette stratégie, de la réduction, ce "minimalisme", cet aplatissement, cette absence systématique de "pointage", de repérage, n'en implique pas moins une relation, en quelque sorte laissée à la discrétion du lecteur/spectateur, entre une réalité qui semble aux antipodes de tout problème ou de toute préoccupation d'ordre politique, et un arrière-plan à peine perceptible, une toile de fond en quelque sorte *blanche* (c'est le "sketch"...). O'Casey, avant de s'éclipser, *laisse traîner quelque chose*, qui est à remarquer mais ne se fait pas remarquer. *Objet écrit non identifié*, à identifier...

Autrement dit, tout est politique, tout ; et peut-être l'est-il encore plus que tout, ce quotidien montré sans filtration, sans tamisage ; ce *quotidien mal lavé* : les rues et ruelles de la ville sont le reflet de La Cité, l'ivresse de Sammy a partie liée avec les vertiges du pouvoir, le microcosme du bureau de poste est une/la société avec son histoire, ses structures, ses tendances, ses imperfections et ses aberrations...

C'est dans un petit bureau de poste qu'on assiste, en fait, à un échec total de toute communication - à une tentative d'adaptation plus ou moins bien gérée, à un élan de révolte devant ce qui est considéré comme injustice, et à de l'intimidation, de la répression, avec un aveu final d'impuissance qui se déguise en un acte, des paroles, de bravoure et de provocation...

13 Il s'agit du "stage Irishman", "l'Irlandais de scène" ou "l'Irlandais de théâtre".

14 "That's the last penny of our money the government'll ever get from us !"

Je voudrais seulement, dans l'esprit de cette "grande petite pièce de théâtre", montrer certains détails. L'interprétation, idéologique ou autre, de données claires et évidentes, s'impose, comme on l'a déjà vu dans le cas des publicités affichées dans le décor ; encore que cela donne, parfois, un malaise, comme si on ne pouvait se résoudre à cette clarté, cette évidence... Mais l'interprétation, comme l'engagement, n'est pas un passage obligé. Mieux : rien n'est plus difficile que de "suspendre son jugement", son engagement, son interprétation... Toute la différence sera dans le *mode* choisi, *degré* variable dans l'effacement, dans l'entrée en *relation* avec le monde, dans le besoin d'une *interaction*, dans la croyance en une place, un rôle, une fonction, ou une mission, dans la foi en la possibilité de changer le monde...

La supériorité de l'artiste c'est qu'il ne s'engage en priorité que pour/dans son art, la Vie, sa technique ; tout le reste n'est qu'aliment assimilable et transformable et/ou spectacle à refléter en un autre spectacle. L'artiste se suspend lui-même, comme s'il n'avait plus d'identité, et montre des images. Ainsi, il peut s'engager dans le monde à condition qu'il ne s'engage pas trop dans lui-même. "L'engagement engagé" le fait monter sur une scène où il risque de se perdre. Je ne crois pas que l'artiste, ni Sean O'Casey, ici, puisse croire positivement en un changement radical du monde. Il est semeur et ne sait pas ce qui va pousser ni qui va effectivement cueillir ce qui aura poussé. Il est individualiste, non pas parce qu'il ne pense qu'à son propre individu, mais en ce sens qu'il sème pour ces individus-là qui sauront se nourrir de ses images et, à défaut de pouvoir changer le monde, changeront leur monde. On note, d'ailleurs, chez O'Casey, un net changement entre le début et la fin de sa carrière, évolution de "l'engagement engagé" à "l'engagement dégaillé"¹⁵. On trouve dans "*Une Livre sur demande*" des caractéristiques qui, de l'état de simples tendances dans ses premières grandes oeuvres, se sont prononcées, affirmées, puis épanouies, dans le théâtre de la deuxième moitié de sa vie.

C'est une démarche qui me semble exemplaire, pour nous, en ces temps d'amnésie où toute l'histoire, toutes les révolutions, seraient à refaire¹⁶, et où il n'y a plus beaucoup de vérité en dehors de la solitude.

Dans ces conditions, comment aborder ce théâtre, qui montre sans vouloir démontrer, autrement qu'en en soulignant certains traits, certains "noeuds", ou points névralgiques, certaines "masses critiques", pour l'Irlande d'hier et d'aujourd'hui, pour le théâtre de notre monde, pour l'individu qui cherche la/sa vérité dans les vastes espaces naturels ou intérieurs ?

Le nom de famille de Sammy est "Adams" ("*pour sûr que c'est lui Monsieur Adams, qui pourrait-il bien être d'autre ?*"¹⁷). Cette allusion au premier homme biblique n'est pas gratuite. Cela va avec toutes les scènes de la pièce où Sammy est un sauvage, un étranger en ce monde, un gars spontané, bourru, un peu lourdaud - une représentation de l'innocence, en quelque sorte. Il parle un anglais mal articulé, parfois presque inintelligible, il est manifestement illettré, il chante à tue-tête en ce lieu où ce n'est pas très comme-il-faut de le faire... C'est Jerry qui lui enjoint de ne pas chanter. Il l'aide à écrire - surtout, il le tient

15 On sait, par exemple, que, lorsqu'il proposa ses premières pièces à l'*Abbey Theatre* (Dublin), le comité de lecture les rejeta en lui recommandant d'être moins politique...

16 A ce propos, voir le livre de J. Baudrillard : *L'illusion de la fin, ou la grève des événements*.

17 "*Of course he is Mr Adams, who else could he be ?*".

en respect, il le maîtrise, et il va même jusqu'à se servir de lui comme d'une menace pour les autres, un peu comme s'il tenait en laisse un chien méchant, un ours ou un gorille de cirque. Faites ce je vous dis, dit-il, "*avant qu'il s'énervé*"¹⁸. "*Lance leur ton ultimatum*"¹⁹, lui ordonne-t-il. Et quand Jerry lui commande de se procurer un formulaire (en anglais, "*a form*") Sammy répond :- "*I don't wanna form*"-, qui signifie à la fois "je ne veux pas de formulaire" et ("*to form*", "*former*" ou "*se former*"...) "je ne veux pas me former"...

Il en va ainsi de tous les jeux de mots de cette pièce, et de tous les mots que Sammy prononce mal à cause de son ivresse, ou à cause de son accent irlandais, on ne sait pas.

"*Posht offish*", au lieu de "*post office*" (= "bureau de poste") fait penser à "*posh*" (équivalent du mot "classe" utilisé en tant qu'adjectif, ou de "snob", ou encore de "de la haute") : la femme avec qui Jerry et Sammy ont les démêlés difficiles qui, en fait, constituent l'action de la pièce, correspond un peu à cette qualification... "*Offish*" connote aussi une notion de distance, ou de fossé, infranchissable ou volontairement infranchi (comme dans l'adjectif "*standoffish*" qui veut dire "distant" avec une connotation de méfiance, ou de prétention - en tout cas, de refus du contact et de la communication). Et cela correspond aussi au signallement de cette femme.

De la même façon, "*polish*" (=polir), au lieu de "*police*", c'est un peu une idée d'entretien des surfaces, de faire briller (surtout ce qui n'est pas d'or...) : la police polirait-elle les surfaces de la société, en une sorte "d'hygiène sociale", ou de "ménage des apparences" ? Ce serait un peu la "bienveillance démocratique", "l'indifférence civilisée", nécessaires à la bonne marche et aux bons intérêts de l'état et de la conservation. La même nuance se trouve dans "*watch*" (= "observer, surveiller") déformé en "*wash*" (= "laver").

Je pense, irrésistiblement, au "*Surveiller et Punir*" de Michel Foucault.

Tout cela pourrait sembler extrapolation vaine, excessive, fantaisiste, s'il n'y avait pas, en contrepartie, certains discours, et de cette cliente qui vient sévir en ce bureau de poste, et de l'agent de police qui finira par venir rétablir l'ordre et pacifier. Elle se plaint de ne pas voir respecter "*la réglementation postale la plus banale*"²⁰, en rappelant qu'elle a "*des affaires de la plus haute importance*"²¹ à régler ; et le policier déclare, à propos de Sammy, "*qu'il ne s'est pas soumis aux préliminaires de rigueur*"²², qu'il n'était pas "*habilité à effectuer le retrait de sa livre*"²³ et qu'il est "*incapable du bon sens nécessaire à tout retrait auprès d'un organisme d'Etat*"²⁴. On a là un mélange de banalités courantes, de jargon administratif, et de langage ronflant, pompeux, impressionnant, voire intimidant. C'est un langage déshumanisé, inhumain, sans vie, sans authenticité. Le langage de l'autorité. Le "*bon sens nécessaire à tout retrait auprès d'un organisme d'Etat*" connote l'adaptation, la soumission.

Un "détail" m'impressionne tout particulièrement dans cette pièce : le nombre de verbes (difficiles à traduire, sinon intraduisibles) qu'utilise Jerry, le mentor de Sammy, pour dire "écris ton nom" ou "signe ton nom" : "*Pop down*", "*sling down*", "*slip down*", les

18 "*Before he begins to get lively*".

19 "*Give them your ultimatum*".

20 "*the commonest postal regulation*".

21 "*I'm engaged in important business*".

22 "*he hasn't complied with the necessary preliminaries*".

23 "*he wasn't entitled to withdraw his pound*".

24 "*your comrade's incapable of discretion in withdrawing anything from a government corporation*".

plus significatifs, entre autres moins intéressants (comme "get down", par exemple). "Pop" c'est à la fois le bruit d'un bouchon de champagne, ou le bruit d'une arme à feu ; en tant que verbe, c'est lancer vite et soudain, mais aussi éclater, exploser, faire feu, et, en argot, donner en gage. Tous ces sens sont pertinents ici, par rapport à certaines allusions historiques, mais aussi par rapport au contexte général que je tente d'évoquer ici, et je préfère laisser cela à la discrétion du lecteur.

De même, "sling", c'est lancer à l'aide d'une fronde, lancer violemment. "Slip", c'est glisser, faire glisser, lâcher, laisser échapper par inadvertance ou prématurément, exprimer ou transmettre secrètement. Mais le plus signifiant des verbes qu'il est donné à Jerry d'utiliser dans ce contexte, aussi bien en lui-même que par rapport à son complément d'objet, c'est "slap down" suivi de "the old name", dans la forme impérative "slap down the old name !" : "slap", c'est une gifler, une remontrance (et du maquillage de théâtre !) ; en tant que verbe, c'est donc gifler, réprimander, et aussi appliquer avec inattention, négligence, voire nonchalance. Quant au "vieux nom", cela rappelle de nom de famille de Sammy, "Adams", l'Adam irlandais, l'ignorant, l'illettré, gauche, balourd, et brutal, celui qui, ne voulant être "formé", refuse d'avoir à remplir un "formulaire" - "l'incivilisé".

Une fois de plus, tous les sens des verbes que je viens de citer, tous sans exception, sont pertinents dans cette pièce, à la fois dans ses grandes lignes, dans ses pointillés, et dans les blancs qu'O'Casey a veillé à y ménager, à y installer : Jerry demande à Sammy de "faire péter" son nom (bouteille d'alcool pétillant ou cocktail Molotov ?), de le donner en gage, de le lancer à l'aide d'une fronde (tel David devant Goliath ?), de le dire, de l'écrire, donc de se nommer, et de gifler, de réprimander, ce "vieux nom". Pour chacune de ces significations, il y a une pertinence d'ordre historique, qui se confirme du début (voir les allusions initiales, dans les publicités, au catholicisme et au capitalisme) à la fin de la pièce (Jerry dit que Sammy va "porter amèrement plainte", et Sammy qu'il "doit absolument l'obtenir (sa livre)"²⁵). Le discours de Jerry et de Sammy est "chargé", comme une arme est chargée. Cela suggère à la fois la retenue, l'inhibition, le refoulement, "quelque chose" qui dort, susceptible de se réveiller, un courant souterrain, une houle de fond, un monde de sentiments et de ressentiments, "d'émotions de censure", ensevelis, enfouis, comme des déchets, comme un poison, comme un mal irrésolu. Quelque chose de mal digéré, comme l'alcool qu'a bu Sammy, et qui peut, qui pourrait, provoquer des hauts-le-cœur, éructations et vomissements - l'éruption d'un feu, d'un incendie. Comme un feu qui couve. Ou un trop-plein qui va rompre les parois du récipient.

Jerry dit aussi à Sammy de "courber le dos pour écrire (son) nom"²⁶...(c'est moi qui souligne).

Sammy déclare : "J'suis quand même pas obligé d'enl'ver mes godasses pour aller à la poste"²⁷.

Effectivement, une poste, même avec des affiches où "se publient les bans" du mariage entre le culte de l'argent et le culte catholique, n'a rien à voir avec un temple

25 Jerry : "Mr Adams...has made up his mind to send a biither complaint to the Postmaster-General...".

Sammy : "...I've gotta get it".

26 "bend your back and write your name".

27 "I haven't to take me shoes off in a posht offish".

religieux. Serait-ce une manière d'honorer "le vieux nom" - la vieille religion païenne de l'Irlande, la Tradition originelle - celle qui fut massivement christianisée et anglicisée ?

Il n'est pas étonnant que la pièce soit hantée de réminiscences, bien cachées dans l'ombre du texte, du/des problème(s) de l'Irlande et des Irlandais :

- "*voilà c'qu'on gagne quand on fait confiance à n'importe qui*"²⁸ : qui peut s'interpréter de bien des manières, historiquement parlant...

- "*D'la police à ma droite et d'la police à ma gauche et puis tout c'qui est resté d'eux à la fin c'est des boutons argentés en guise de souvenirs*"²⁹ : s'allient dans cette phrase une réminiscence d'un combat héroïque, mythique (celui de Cuchulain qui, à lui seul, défit toute une armée ?), et une connotation de tourisme ("souvenirs") - autrement dit, comment la "religion commerciale" du tourisme peut récupérer, trahir, banaliser, culture et tradition.

- "*on a souvent tartiné les routes avec du pâté de chair de policier, au point d'les laisser là à s'demander comment ils allaient bien pouvoir remod'ler tout ça*"³⁰ : allusion, un peu bravache et provocatrice, à la résistance irlandaise devant l'occupant britannique.

Jerry dit des choses encore plus riches de sens à ce propos :

- "*ça n'se fait pas d'parler d'ces choses-là*"³¹ : c'est le "*politiquement correct*" avant la lettre... Ou une explication du rôle de Jerry face à "Sammy le sauvage", "Sammy le trop-libre", qui, tout compte fait, ne sait pas manoeuvrer et négocier hypocritement et se fait diriger, commander, par un de ses congénères, une sorte de "syndicaliste du savoir-vivre" et du "savoir-mourir".

- "*Après tout l'mal qu'on s'est donné à prendre les choses en main on va pas s'laisser priver d'nos droits*"³² : encore une de ces phrases qui, historiquement, pourrait s'interpréter de diverses façons...

- "*Faudra rend' compte de tout ça*"³³ : esprit de vengeance, réveil d'une conscience, ou d'une mémoire, historique ?

- "*L'Etat n'est pas près d'revoir la couleur d'notre argent*"³⁴ : dans la mise en scène du théâtre de ce monde, tout le monde ne joue pas un rôle choisi, personne ne connaît le metteur-en-scène, et tout le rationalisme de la paix et de la bienveillance civilisées est au service d'un ordre qui échappe à la plupart et où l'on prend beaucoup moins que ce qu'on donne - mieux : où l'on ne fait que (se) donner, même et surtout quand on a l'impression (l'illusion) de prendre quelque chose. Comme ces deux hommes qui ne veulent qu'une livre, qui n'obtiennent rien, et qui, *comme si c'était absurde*, déclarent qu'ils ne donneront plus rien.

Le flou de toutes ces références et de toutes ces allusions (de tous ces "*bruissements de la langue*", comme dirait R. Barthes), symbolise un peu la perte, le court-circuitage, ou le parasitage, d'une mémoire historique, ainsi que le sentiment de frustration, de

28 "That's what we get for trustin' people".

29 "Polish to the right of me, 'n to the left of me, 'n nothing left of them in the end but silver buttons for souvenirs".

30 "We often plastered the road with policemen 'n left them tryin' out how they were goin' to get themselves together again".

31 "We rest silent about them things".

32 "After the agony of gettin' things shipshape we're not goin' to stand any denial of our rights".

33 "Somebody will be made to sit up for this".

34 "That's the last penny of our money the government'll ever get from us".

dépossession, d'aliénation, et d'incapacité, qui s'ensuit. Il n'y a aucun constat franc et clair des griefs, mais une sorte d'appétit de vengeance sous-jacent, en souffrance, en échec, et impatient sans sa souffrance, dans son échec - dans ce passage à l'acte jamais accompli et qui se réduit, se condamne, à de simples *actes de parole* superficiels, apparemment creux ou vides, d'une normalité banale quotidienne, mais alourdis d'un/de silence(s) qu'O'Casey a le génie de *laisser entendre*, comme un/de mauvais présage(s).

La pièce n'est pas située très précisément dans le temps : la femme qui se trouve là et à laquelle s'opposent Jerry et Sammy, est probablement britannique, et, bien sûr, d'une classe sociale, et, comme on l'a vu, linguistique, supérieure à celle de nos deux protagonistes. Elle veut expédier une lettre à Burma, ex-colonie britannique - plus précisément, à "*Tarraringapatam*" : où on remarque "*Tara*", symbole de la culture gaélique (voir "*la broche de Tara*"³⁵, une des trouvailles les plus somptueuses de l'archéologie celtique) ; d'ailleurs, dans "*Tarraring*", il y a "*ring*" (=anneau, alliance - donc un bijou). Et, dans "*apatam*", il y a l'onomatopée d'un bruit fracassant de chute...

La pièce n'est pas micux située dans l'espace : "l'action" se passe à "*Pimblico*", où je vois "*pimp*" (=entremetteur, maquereau) et une déformation, pour le moins exotique, du mot "*public*", lequel se répète dans toute la pièce. L'employée des services postaux rappelle souvent qu'elle est "*au service du public*"³⁶, alors que seule la dame britannique parvient à se fait servir. La sonorité espagnole ou italienne de "*Pimblico*" revient à désigner un lieu comme lointain, inexistant, presque mythique. D'ailleurs, le mot "*Irlande*", ou "*irlandais*", n'est jamais employé. C'est une façon de souligner que tout se passe *comme si* ces problèmes illustrés par la pièce n'existaient pas en Irlande. Ou que ces problèmes n'exist(ai)ent pas, tout court.

La fin de la pièce, avec l'agent de police qui fait la cour à la jeune postière ("*vous êtes en forme et belle et bien douce et toute rose aujourd'hui, vraiment !*"³⁷), et qui, lorsque s'ouvre la porte, "*se fige*"³⁸, tandis que la jeune fille "*feint de lire un papier*"³⁹, montre bien l'hypocrisie propre à un système qui vise plus à maintenir et à perpétuer les structures du groupe, donc les fondements, quels qu'ils soient, de l'Etat, qu'à respecter les individus, qui, déjà, ont un mal fou à se respecter eux-mêmes...

On pourrait rapprocher cela de ce que P. Sollers appelle, parlant de notre siècle, "*l'âge de l'égalité de fer et des petits malins généralisés*"... Chacun sauvant sa peau, ou les meubles, la vraie vie est cachée. Personne ne la voit. Personne ne la montre. Sauf ceux qui, plus sages, plus simples, plus forts, plus courageux, se vouent parfois au déséquilibre, à l'excès, c'est-à-dire à une liberté qui ne peut être, face au vide, aux formes, et aux surfaces, de la chorégraphie sociale, que déséquilibre ou excès. Personne ne voit, personne ne montre, cette vie - sauf Sammy dans son ivresse, sauf O'Casey, le vrai mentor de Sammy.

La situation irlandaise est, historiquement et socio-politiquement, une situation d'excès. C'est ce que vit tout homme, et toute société, mais porté, là-bas, à incandescence.

35 "*the Tara brooch*".

36 "*A servant to the public*".

37 "*You're looking fit and fair and sweet and rosy today, so you are !*".

38 "*standing stiff*".

39 "*pretends to be busy with a document*".

Les extrémités où l'Irlande s'est vu emporter, de par un déterminisme inexorable, ont ceci de bon qu'elles ont fait éclater des vérités. Dans l'instabilité et dans le déséquilibre, on va beaucoup plus loin que dans le calme plat. Ainsi, la tradition littéraire irlandaise, par conséquent si riche et si vivace, et si populaire, est souvent, esthétiquement - linguistiquement et formellement - une tradition de l'excès. L'esprit d'irrévérence, d'insoumission, de subversion et de révolution, se porte aussi dans le monde des lettres.

Ici, dans *Une Livre sur demande*, l'excès est désamorcé, par les moyens de la comédie et de la farce, étouffement du cri, amortissement du choc, passage au second plan, dans "l'arrière-texte", dans les couloirs souterrains et les résonances cavernes du texte, de la mémoire historique, de la conscience politique, du débat idéologique - reliquat d'opposition, de résistance, d'esprit rebelle, de volonté de changement vrai.

Mais cet excès n'est désamorcé que pour être mieux réamorcé...

Sean O'Casey nous montre les gens simples, les gens humbles. Ceux qui font l'histoire bien plus que les dirigeants. L'histoire, c'est eux. La politique et les politiques sont loin de la vie réelle et de la réalité du plus grand nombre. Les hommes politiques sont plus marginaux, en ce sens, qu'un paysan ou un ouvrier, qu'un chômeur, qu'un vagabond, ou que de jeunes délinquants des cités. Ils peuvent perdre leur emploi, eux, pour faute professionnelle, incompétence ou corruption, ils ne connaissent jamais les difficultés de leurs concitoyens...

C'est probablement avec de telles idées en tête qu'O'Casey a voulu montrer le peuple tel qu'il est. Peut-être espérait-il seulement, comme Synge le disait, à propos des paysans irlandais, "*qu'ils ne verraient pas d'inconvénients à ce qu'ils nous fassent rire*"⁴⁰. D'autant plus que, dans leur argile grossière, ils font luire, d'une lueur sourde mais captivante, quelques perles et diamants d'esprit, de coeur, d'âme, de langue. Leur image est ce qu'elle est, ici, comme ils sont, eux, ce qu'ils sont. L'amour que leur porte O'Casey consiste aussi à dire, en les montrant, leurs défauts, leurs fragilités, leurs déficiences, voire leurs infirmités. Je trouve qu'il y a une grande retenue émotionnelle et une grande puissance intellectuelle - une grande finesse, tout compte fait - à s'engager en une cause idéologique et socio-politique comme le fait O'Casey dans *"Une Livre sur demande"*, par le biais du comique, voire du grotesque. Bien sûr, il est difficile de douter des valeurs implicitement défendues et des responsabilités subrepticement dénoncées, cette sorte de constat humaniste d'un échec historique et social où s'affirme quand même, comme un salut, une grâce, la nature irlandaise, perfectible, certes, comme tout ce qui est nature humaine, mais empreinte d'une sorte de force d'innocence et de spontanéité ; mais l'émotion subjective se maîtrise, et le regard reste, tout compte fait, neutre - neutralité qui est une façon vraie, une fois de plus, de *montrer* la vie et les vivants. Cette neutralisation du discours pourrait aussi viser à laisser entendre que l'Etat, l'ordre établi, la conservation, ce qu'on a eu appelé "*le changement dans la continuité*", trouve aussi son aliment et son énergie, dans l'inconscience, l'irresponsabilité, et/ou l'indifférence, de la plupart des gens que "*le monde libre*" a bien divisés, cloisonnés, compartimentés, et rejetés sur eux-mêmes, les vouant ainsi à un effort de gérer, au lieu de vivre, leur vie. A l'image des épiciers, comptables et autres gestionnaires politiques, sans idées, sans idéaux, et sans la moindre utopie à se/nous mettre sous la dent.

40 "*They won't mind being laughed at*".

"*Une Livre sur demande*" est un "sketch", "petit théâtre" de la vie et du monde, avec de vastes "coulisses" traversées par tous les vents de l'histoire irlandaise et humaine. Caricaturant et les Britanniques et les Irlandais, la pièce montre la faiblesse dans la force, et la force dans la faiblesse. Relativement au début des années trente, période où l'oeuvre fut conçue et réalisée, elle intimait, sur un mode léger, comique, presque frivole, mais allusif et insinuateur, que l'avenir réservait "quelque chose" et aux Irlandais et aux Britanniques - que des dettes devraient se payer et des comptes se régler. Que le "démon" irlandais était bien vivant et qu'il se portait bien. Mais il faudra un jour prouver que, depuis que l'Irlande s'est faite, officiellement, européeniser, occidentaliser, cela est resté vrai.

René AGOSTINI
Université d'Avignon



L'ENGAGEMENT PHILOSOPHIQUE DANS LE THEATRE DE SARTRE

Comme le dit le pédagogue d'Oreste dans *Les Mouches* de Sartre: "A présent vous voilà jeune, riche et beau, arrivé comme un vieillard, affranchi de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, (...), un homme supérieur enfin, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager" (Sartre, *Les Mouches*, pp. 23-4, c'est nous qui soulignons). Pourtant Oreste ne peut s'empêcher de déclarer: "Mais quoi? Pour aimer, pour haïr, il faut se donner. Il est beau, l'homme au sang riche, solidement planté au milieu de ses biens, qui se donne un beau jour à l'amour, à la haine, et qui donne avec lui sa terre, sa maison et ses souvenirs" (*Ibid.*, p. 60, c'est nous qui soulignons). La thèse de Sartre est claire: pas de liberté pour l'homme sans engagement. Ainsi Oreste passera du confort, de l'irresponsabilité et de l'esthétisme détaché à la décision d'agir, de commettre un acte qui lui appartienne: venger la mort de son père. La grandeur d'un homme réside dans cet engagement, c'est-à-dire dans la volonté de se faire liberté pour que le sens de la vie se situe dans la responsabilité.

Sans doute que l'oeuvre théâtrale de Sartre est l'exemple même d'un engagement philosophique. Avec *Les Mouches*, *Huis-clos*, *Les Mains sales*, *Le Diable et le Bon Dieu* ou bien encore *Les Séquestrés d'Altona*, il ne s'agit plus des théories plus ou moins abstraites de *L'Être et le Néant* ou bien *L'Existentialisme est un humanisme* sur la liberté, autrui, la morale, etc., mais de la mise en scène concrète de ces mêmes idées. Relayée par la littérature, et plus particulièrement le théâtre, la philosophie de Sartre est résolument engagée. Mais en même temps les idées se mettent au service de ses pièces, c'est son théâtre lui-même qui est engagé. Chaque-pièce de théâtre est alors la traduction, à travers un ou plusieurs concepts-clés, de l'engagement philosophique de Sartre.

1) La liberté dans *Les Mouches*

Déjà dans *Bariona*, première pièce de théâtre de Sartre représentée en 1940, Sartre lançait un appel à la résistance aux prisonniers de guerre du Stalag XII D à Trèves. Avec *Les Mouches*, représentées à Paris au théâtre de la Cité en juin 1943, Sartre renforce cet appel à la résistance en thématissant l'idée de liberté. D'où la portée morale et politique de cette pièce.

Rappelons brièvement l'argument de la pièce. Egisthe a commis un crime: il a assassiné le roi Agamemnon, père d'Oreste et d'Electre, et épousé sa veuve Clytemnestre. Les habitants d'Argos expient son crime. Electre, devenue esclave, lance un appel à la révolte. Oreste veut entraîner sa soeur loin d'Argos. Mais elle refuse. Alors il tue Egisthe et Clytemnestre, meurtre qu'Electre condamne, si bien que la foule veut lapider Oreste. Ce dernier abandonne Argos en la libérant des Erynnies, représentées sous forme de mouches, insectes obsédant comme les remords.

C'est donc un problème fondamental qui est traité dans *Les Mouches*: celui de la liberté qui apparaît comme le fondement de l'homme, la condition de possibilité de l'humanité. Il est clair que l'intention de Sartre est marquée. Alors que la tragédie de l'*Orestie* faisait d'Oreste la victime de la fatalité, le drame des *Mouches* en fait le champion de la liberté. Oreste ne tue plus sous l'effet de puissances obscures. Il tue en pleine connaissance de cause, ou, comme eût dit Descartes, par l'effet de son libre arbitre. Il tue en commettant

un acte délibéré, qui doit être signe de justice, et qui doit faire apparaître Oreste comme homme pleinement homme. C'est-à-dire qu'Oreste assume totalement la responsabilité de son acte. Il ne ressent pas les remords. Il n'est pas esclave des "mouches".

A l'homme libre qu'est Oreste, s'oppose la femme asservie qu'est Electre. Electre est en proie à la passion, aux rancunes familiales, elle est en proie aux affres de la haine, tout comme le peuple d'Argos est rongé par la peur. Elle n'a pas la lucidité et le courage que requiert la liberté. Elle n'a pas agi librement en aidant son frère meurtrier, de même que sa mère Clytemnestre dans le meurtre d'Agamemnon. Elle est donc en proie au remords. Elle n'échappe pas aux Erynies, aux mouches, si ce n'est par le repentir.

De même, la liberté est mise en scène par l'opposition entre Egisthe et Oreste, le premier figurant la passivité, le second l'activité. Egisthe en effet s'offre passivement, de manière quasi sacrificielle, à son meurtrier, il représente la mort là où Oreste représente la vie. Il est lui aussi en proie au remords, à la mauvaise conscience face à son meurtre. Alors qu'Oreste commet un acte meurtrier qui lui apporte la plénitude plutôt que le remords. Son acte n'est pas l'effet d'un sentiment de vengeance ou d'ambition, mais la cause de sa liberté. De plus alors qu'Egisthe entraîne les autres dans son remords, alors qu'il vit dans la haine de lui-même, Oreste apporte à autrui la liberté et assume la culpabilité de la société. Il est deux fois libérateur. D'abord parce qu'il réduit le tyran du peuple à néant et apprend ainsi à ce dernier que la nature de l'homme réside dans la liberté; ensuite parce qu'il permet à ce même peuple de rejeter sur lui tout le poids de ses péchés.

Oreste est donc celui qui brise le cercle vicieux de la fatalité et transfigure la nécessité en liberté. Ce qui ne veut pas dire qu'établir le règne de la liberté, c'est prendre à son tour le pouvoir, même un autre type de pouvoir. Oreste détruit tout rapport de domination en apportant la liberté. S'il y a une dépendance qui persiste, cette dernière est réciproque. Pas d'esclavage, incompatible avec la liberté. Oreste ne peut, comme partisan de la liberté, que laisser aux autres aussi la liberté. Les enchaîner, ce serait s'enchaîner lui-même. "Je ne suis ni le maître, ni l'esclave, Jupiter. Je suis ma liberté". Pour Oreste, "chaque homme doit inventer son chemin". Voilà la leçon morale des *Mouches*: la société ne doit pas être un mixte de maîtres et d'esclaves mais une communauté d'hommes responsables, c'est-à-dire libres¹. Cette liberté a pour corollaire l'athéisme: "Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là".

2) Autrui dans *Huis-clos*

Le premier titre de *Huis-clos* était: "Les autres". Et de fait, c'est bien du thème des relations concrètes avec autrui ainsi que de la mauvaise foi, dont parlent certains chapitres de *L'Être et le Néant*, que traite cette pièce: "Nous ne pouvons jamais (autrui et moi) nous placer concrètement sur un plan d'égalité, c'est-à-dire sur un plan où la reconnaissance de la liberté d'Autrui entraînerait la reconnaissance par Autrui de notre liberté. Autrui est par principe l'Insaississable: il me fuit quand je le cherche et me possède quand je le fuis » (*loc. cit.*, p. 479). Ce regard que porte autrui sur moi est un regard captatif. Il me fige (par exemple dans la honte) en un être que je suis sans que je puisse pour autant savoir ce qu'est cet être pour lui. Autrui non seulement me vole le monde, mais surtout, il est celui qui me regarde, qui me met dans une situation de vulnérabilité, car par lui, je suis vu. Je deviens objet pour autrui. Cette présence de moi échappe à moi-même. Je m'échappe non plus "en tant que je suis le fondement de mon propre néant, mais en tant que j'ai un fondement hors de moi" (*Ibid.*, p. 318). Cet être que je suis, autrui le dépasse en tant qu'objet; je ne puis le déterminer comme je le fais pour mes possibles. Je suis alors mon possible pour autrui.

1 cf. Michel Leiris, *Oreste et la Cité*, paru dans *Les Lettres françaises* (1943, n° 12), repris dans *Brisées* (Paris, Mercure de France, 1966).

"Chacune de mes libres conduites m'engage dans un nouveau milieu où la matière même de mon être est l'imprévisible liberté d'un autre. Et pourtant, par ma honte même, je revendique comme mienne cette liberté d'un autre, j'affirme une unité profonde des consciences ... une unité d'être, puisque j'accepte et je veux que les autres me confirment un être que je reconnais » (*Ibid.*, p. 320). "S'il y a un Autre, quel qu'il soit, où qu'il soit, quels que soient ses rapports avec moi ... j'ai un dehors, j'ai une *nature*; ma chute originelle, c'est l'existence de l'autre » (*Ibid.*, p. 321). Telle est l'idée centrale de *Huis-clos*, telle qu'elle apparaît dans les dernières répliques, au moment où Garcin, pacifiste déserteur, se rend compte qu'il ne peut aimer Estelle, coquette infanticide - oubliant par là sa lâcheté -, à cause du regard plein de lucidité d'Inès, postière lesbienne:

Estelle - Ne l'écoute pas. Prends ma bouche; je suis à toi tout entière.

Inès - Eh bien, qu'attends-tu ? Fais ce qu'on te dit. Garcin le lâche tient dans ses bras Estelle l'infanticide. Les paris sont ouverts. Garcin le lâche l'embrassera-t-il ? Je vous vois, je vous vois; à moi seule je suis une foule, la foule, Garcin, la foule, l'entends-tu ? ...

Garcin - Il ne fera donc jamais nuit ?

Inès - Jamais.

Garcin - Tu me verras toujours ?

Inès - Toujours.

Garcin - ... Eh bien ! Voici le moment ... Je comprends que je suis en Enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, ... avec tous ces regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent ... (*Il se retourne brusquement*). Ha ! Vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (*Il rit*). Alors, c'est ça, l'Enfer. Je n'aurai jamais cru... Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le gril ... Ah ! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril, l'Enfer, c'est les Autres» (*Huis-clos*, scène V, pp.120-2).

Illustration parfaite de ce que dit Sartre dans *L'Être et le Néant* (p. 327): "Par le regard d'autrui je me vis comme figé au milieu du monde, comme en danger, comme irrémédiable. Mais je ne *sais* ni *quel* je suis, ni *quelle* est ma place dans le monde, ni *quelle* face ce monde où je suis tourne vers autrui". En fait, je m'appréhende comme objet mais pas pour moi. Autrui ne m'est jamais *donné* comme objet. Je n'ai donc plus, pour me défendre de lui, qu'à le faire comparaître devant moi comme objet. C'est le seul moyen de me délivrer de lui et ainsi de lui échapper. Mais cet objet reste "un instrument explosif que je manie avec appréhension, parce que je ressens autour de lui la possibilité permanente qu'on le fasse éclater et que, avec cet éclatement, j'éprouve soudain la fuite hors de moi du monde et l'aliénation de mon être. Mon souci constant est donc de contenir autrui dans son objectivité et mes rapports avec autrui-objet sont faits essentiellement de ruses destinées à le faire rester objet. Mais il suffit d'un regard d'autrui pour que tous ces artifices s'effondrent et que j'éprouve de nouveau la transfiguration d'autrui" (*L'Être et le Néant*, p. 358). On comprend que du même coup, je ne peux jamais être rassuré par mon objectivation d'autrui. Mes relations avec autrui sont des relations de conflit. "Le conflit est le sens originel de l'être-pour-autrui" (*Ibid.*, p. 431).

Il n'y a donc aucun sens à vouloir croire que nous vivons dans un monde sans miroir. Mon être pour autrui est inséparable de mon être pour moi. Je suis absolument tributaire

d'autrui. Je suis en proie à lui. C'est pourquoi je suis en enfer. Il y a un aspect assurément infernal des relations avec les autres. Voilà ce que montre *Huis-clos*. C'est ce qu'explique Ronald D. Lang dans *Soi et les autres* en interprétant *Huis-clos* par l'idée de "collusion"². La "collusion" est un "jeu" auquel jouent des personnes qui se trompent. C'est l'idée d'une autoduperie réciproque. Là où l'illusion, l'évasion ou la dévotion peuvent n'être le fait que d'une personne, la collusion fait que l'un joue le jeu de l'autre, inconsciemment. La "collusion" intervient au moment où le moi découvre dans l'autre celui qui le confirme dans le moi illusoire qu'il essaie de rendre réel. Ainsi le moi tente d'échapper à la vérité par mauvaise foi. *Huis-clos* signifie le supplice infernal que vit celui qui ne parvient pas à préserver son identité du fait que cette dernière, en tant qu'identité du moi, requiert la "collusion" pour être supportée. Pour que la mauvaise foi puisse être préservée, il faut la "collusion" avec autrui. Alors "l'enfer, c'est les autres", mais peut-être parce qu'autrui est séparé de moi, Sartre ne substituant jamais au face à face du soi et d'autrui, vécu dans l'érotisme ou l'équipe appréhendée dans sa dimension instrumentale, le "nous" de l'amour, de l'amitié ou de la fraternité.

3) La "morale dialectique" dans *Les Mains sales*

Les Mains sales est sans doute l'une des pièces maîtresses du "théâtre politique" de Sartre, pour reprendre sa propre expression. Et sans doute qu'il est plus facile de l'interpréter si l'on fait référence à la *Critique de la Raison dialectique*, dans laquelle Sartre donne des "repères" pour comprendre la "morale dialectique" qui structure la pièce. Ainsi semble-t-il y avoir une dialectique de la fin et des moyens dans l'attitude préconisée par Hoederer, le responsable communiste:

« Hugo - Je n'ai jamais menti aux camarades. Je ... A quoi ça sert de lutter pour la libération des hommes, si on les méprise assez pour leur bourrer le crâne ?

Hoederer - Je mentirai quand il faudra et je ne méprise personne. Le mensonge ce n'est pas moi qui l'est inventé: il est né dans une société divisée en classes et chacun de nous l'a hérité en naissant. Ce n'est pas en refusant de mentir que nous abolirons le mensonge: c'est en usant de tous les moyens pour supprimer les classes.

Hugo - Tous les moyens ne sont pas bons.

Hoederer - Tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces. »

La dialectique semble ici aboutir au fameux principe réaliste qui veut que la fin justifie les moyens. Mais il ne faut pas se leurrer. Ce que Hoederer affirme dans sa dernière réponse, ce n'est pas la possibilité du mensonge, mais bien au contraire, il dénonce lui-même la contradiction du discours de Hugo. Pour Hoederer, la conception révolutionnaire de Hugo, l'intellectuel anarchisant, est en son fond contradictoire, car elle repose sur un discours de la vérité et de la pureté qui font elles aussi partie de l'idéologie, qui est pourtant justement ce qu'il faut dépasser. Le discours de Hugo est donc miné en son fond par sa dépendance vis-à-vis de la classe dont il vient. Certes la dialectique n'est pas que dépassement, mais aussi conservation de ce qui est dépassé, comme dans l'*Aufhebung*

2 Cf. Ronald D. Lang, *Soi et les Autres* (Paris, Gallimard, Collection *Les Essais*, 1971, traduit par Gilberte Lambrichs).

hégélienne, mais la synthèse y crée du nouveau, alors qu'avec Hugo, la synthèse n'est que la prise de parti pour l'une des deux thèses constituant la contradiction. Hugo reste prisonnier de l'idéologie qu'il prétend abolir. Ce qu'il faut donc comprendre, c'est que le mensonge est en fait un effet de la société bourgeoise. Cette dernière est obligée de faire du mensonge un système pratique, qui implique la négation de ses principes par ses actes, afin de marquer la "fracture" sociale qui la constitue. Du même coup elle fait de la vérité un système idéologique qui n'est que la projection inversée du mensonge, mais qui ne sert qu'à défendre sa vérité. Derrière le mensonge idéologique, il y a donc un mensonge bien plus pernicieux et primordial, selon Hoederer, c'est le mensonge de la société elle-même: les contradictions de classes. Et voilà ce qu'il faut dénoncer, selon Hoederer: la négation abstraite du mensonge qui ne détruit pas la société bourgeoise mais perpétue le principe même du mensonge et du mal. Il faut donc dénoncer l'héritage de la bourgeoisie qui, en ne s'attaquant qu'aux aspects négatifs du système, mais inévitables, oublie de s'attaquer à la loi même du système. Le "mensonge" d'Hoederer, que condamne Hugo, est donc la condition de possibilité d'une réelle efficacité de la révolution, contre la révolution des intellectuels, nécessairement vouée à l'échec.

Telle est la "morale dialectique": il faut évacuer les tabous moraux de la *praxis* révolutionnaire, créer un langage nouveau, véritablement révolutionnaire, qui dépasse les contradictions de la bourgeoisie et de l'idéologie officielles. Mais la révolution n'étant pas encore réalisée, il faut une période transitoire qui s'assortit du langage technique des moyens et des fins: "Ce n'est pas en refusant de mentir que nous abolirons le mensonge, c'est en usant de tous les moyens pour supprimer les classes". La "morale dialectique" s'attaque donc non pas à ce que la bourgeoisie considère comme un mal, mais aux fondements du mal et du bien³. Il est donc impossible de prôner la liberté avant la libération concrète du mensonge et du mal. Il faut se donner les moyens de mettre en place les conditions réelles de cette liberté en effectuant la libération concrète au lieu de parler de la liberté abstraite. On ne renverse pas un système de l'extérieur: mais il faut accepter d'entrer en lui pour mieux le supprimer.

4) Morale et athéisme dans *Le Diable et le Bon Dieu*

Morale et athéisme sont intimement liés chez Sartre; ainsi *Le Diable et le Bon Dieu* est une pièce qui repose sur l'opposition des valeurs morales que sont le Bien et le Mal. Ce que dénonce Sartre, c'est l'idée que la morale résiderait dans un ensemble de principes immuables, alors que le Bien et le Mal sont des réalités mouvantes, non pas absolues mais relatives, relatives aux circonstances, aux situations particulières, et du même coup impossible à déterminer d'avance par un code préétabli. Non, la véritable morale est vie, "jaillissement ininterrompu de nouveauté", comme eût dit Bergson, c'est-à-dire création. D'où le risque d'être taxé d'"immoralisme", dès lors que le Bien et le Mal ne sont plus des valeurs fixes, constituées, constituant des systèmes clos. Telle est en effet l'idée que Sartre combat dans *Le Diable et le Bon Dieu*, à savoir que le Bien soit un absolu déterminé, et que le Mal soit aussi un absolu déterminé. Ce n'est que quand Goetz, le héros de la pièce, parviendra à se dégager de cette fausse croyance, que du même coup il parviendra à se libérer. La pièce se situe vers la fin du Moyen Age. Déjà s'annonce la Réforme. Goetz est un bâtard. Il est un chef au service des évêques et barons de l'Allemagne. Il n'a fait que le Mal, humilié qu'il était par sa naissance trouble, mais dans la joie et la fierté. Goetz croit, c'est le présumé de Sartre, que le Mal est un absolu. Un soir que le Mal a particulièrement fait rage, Catherine lui demande:

3 Cf. Pierre Verstraeten, *Violence et Ethique* (Paris, Gallimard, 1972).

"Et pourquoi faire le Mal ?
 Goetz - Parce que le Bien est déjà fait.
 Catherine - Qui l'a fait ?
 Goetz - Dieu le Père. Moi, j'invente." (*Le Diable et le Bon Dieu*, p. 89)⁴.
 Goetz est alors défié par un prêtre qui prétend avoir la révélation de l'existence absolue du Mal:
 "Goetz - Donc, tout le monde fait le mal ?
 Heimrich - Tout le monde.
 Goetz - Et personne n'a jamais fait le Bien ?
 Heimrich - Personne.
 Goetz - Parfait. (*Il rentre sous la tente*). Moi, je te parie de le faire." (*Ibid.*, p. 119).

On le voit, le Bien, comme le Mal, est conçu, un peu dans une sorte de pharisaïsme bourgeois du XIX^{ème} siècle, comme un tout existant par soi. Ce qui permet à Goetz de faire son pari: faire en tout le Bien. Le problème, c'est que passant du Mal au Bien, Goetz reste dans le cadre d'une valeur absolue, au lieu de définir cette dernière en fonction des circonstances. Il échoue à apporter le bonheur à son pays, et comprend ainsi que le Bien n'est pas une idée théorique et abstraite mais une réalité pratique et concrète.

On comprend alors en quoi consiste l'athéisme de Sartre. L'athéisme n'est en effet que la conséquence logique de cette mauvaise conception de la morale. C'est la religion qui est responsable de concevoir le Bien comme une idée abstraite et immuable, fixe. La religion n'est qu'une doctrine trop rigide, qui pose le Bien comme un absolu à travers lequel ce qui est découvert, c'est la loi, et non la grâce. C'est elle, et donc avec elle Dieu, qui sont accusés. "Nul ne peut choisir le bien des autres à leur place" dit Goetz à la fin de la pièce. C'est que le christianisme est une doctrine qui considère le Bien comme une idée toute faite, et l'impose à la manière du pharisaïsme. Goetz n'a plus qu'à refuser cette croyance et prôner la vie des hommes plutôt que la loi de Dieu: "C'est cette chair et cette vie que j'aime. On ne peut aimer que sur terre et contre Dieu." (*Ibid.*, p. 238). refusant le manichéisme du Bien et du Mal, Goetz déclare: "Je veux être un homme parmi les hommes." (*Ibid.*, p. 275). En fait le thème du *Diable et le Bon Dieu* est très classique: déjà traité par Tirso de Molina au XVII^{ème} siècle dans *Le Damné pour manque de Foi* (*El Condenado por desconfiado*), il met en scène l'incompatibilité de la liberté humaine et de l'existence de Dieu. L'athéisme existentialiste de Sartre est une revendication du concret sur l'abstrait, d'une morale de l'acte et du choix et non de la croyance et de l'obéissance.

5) La responsabilité dans *Les Séquestrés d'Altona*

Dans *Les Séquestrés d'Altona*, Sartre nous montre son inquiétude devant le monde contemporain et, corrélativement, nous dit qu'il faut pourtant le vivre, l'assumer totalement, c'est-à-dire ne pas seulement être le témoin, mais l'acteur de ce monde travaillant à être responsable. Lorsque Frantz accepte et revendique la responsabilité de ses actes, c'est en fait Sartre qui parle à travers lui:

"Siècles, voici mon siècle solitaire et difforme, l'accusé. (...)
 Le siècle eût été bon si l'homme n'eût été guetté par son

4 Nous nous référons, ici, comme par la suite, aux éditions du théâtre de Sartre publié chez Gallimard. Pour une bibliographie plus exhaustive, voir R.-M. Albères, *Jean-Paul Sartre* (Paris-Bruxelles, Editions universitaires, 1953).

ennemi cruel, immémorial, par l'espèce carnassière qui avait juré sa perte, par la bête sans poil et maligne, par l'homme (...). O tribunal de la nuit, toi qui fus, qui seras, qui es, j'ai été ! J'ai été Moi, Frantz von Gerlach, ici, dans cette chambre, j'ai pris le siècle sur mes épaules, et j'ai dit: j'en répondrai. En ce jour et pour toujours." (c'est nous qui soulignons).

En fait, la pièce entière met en scène le problème, et ceci, à travers différents personnages, de la fuite vis-à-vis de notre responsabilité ou de la manière de l'assumer pleinement. Or l'homme, comme le dit Hegel, est "le fils de son temps". Comment, dans ces conditions, assumer la culpabilité de Dachau, de Stalingrad, ou encore d'Hiroshima ?

Tel est le problème qui se pose à travers les deux personnages que sont le père et le fils von Gerlach, issus d'une famille de puissants industriels allemands. L'un et l'autre ont leur part de responsabilité, au sens de culpabilité. Le père, qui n'a pourtant pas été nazi, n'a cependant rien fait pour entraver l'accession de Hitler au pouvoir ni pour empêcher la terreur nazie: ainsi a-t-il vendu à Himmler un terrain qui pourtant, il le sait, serait destiné à servir de camp de concentration. De même son fils Frantz, qui n'a lui rien d'un nazi, a toutefois combattu pour l'Allemagne sur le front de l'Est afin de conquérir, par tous les moyens possibles, galons et décorations.

Une fois la guerre bien terminée, dans la défaite, et le "miracle économique allemand" concrétisé, Frantz ne peut assumer ni celui-ci, ni celle-là, et il décide de se séquestrer, incapable de vivre dans la bonne conscience d'une Allemagne dominatrice. Cette incapacité à assumer, tire certainement son origine de l'enfance de Frantz. En fait Frantz n'est jamais parvenu à l'âge d'homme, lui le "petit Prince"⁵, lui qui a toujours été sous la protection de son père puissant et riche. On peut dire qu'il n'a jamais répondu de ses actes (c'est son père qui le faisait à sa place). En d'autres termes, il n'a jamais assumé sa liberté, si ce n'est dans le mal, c'est-à-dire en Russie, où il devint libre en quittant l'innocence pour la culpabilité, à Smolensk, où il tortura des partisans en étant le seul maître de sa décision, dans une totale et entière liberté.

Le problème, c'est que Frantz ne peut oublier le mal et assumer sa liberté. Ressentir le bonheur après tout cela, ce serait retrouver l'irresponsabilité de son enfance. Frantz sait qu'il est coupable, mais il n'est pas capable de dépasser sa culpabilité. Il semble que le problème soit insoluble. Mais un personnage essaie de sauver Frantz; il s'agit de Johanna, sa femme. C'est elle qui le fait sortir de la chambre du pavillon de chasse, situé près de la résidence des von Gerlach, où il s'est séquestré. C'est qu'elle cherche à le pousser vers une reconnaissance de la réalité. (Il faut dire que Johanna, elle aussi, est aux prises avec son passé de star, un passé d'irresponsabilité). Finalement Frantz avoue son passé de tortionnaire et lui qui s'était cru homme, s'aperçoit qu'il n'est qu'enfant. Mais l'enfant d'un père voué à la mort (il est atteint d'un cancer), le "prince" d'un roi qui n'a que les apparences du pouvoir. L'un et l'autre sont tout à la fois incapables d'être ce qu'ils paraissent et d'apparaître tels qu'ils sont. Ni l'un ni l'autre n'assume son être. D'où leur choix commun, qui est de mourir. Sans doute la mort du père et du fils peut apparaître, d'un point de vue théâtral, comme la libération de Frantz et de son père, devenus enfin héros et débarrassés de leur responsabilité. En fait cette double mort est plus certainement pour Sartre le symbole de la mort d'une certaine bourgeoisie impuissante devant ses propres contradictions, celles qui apparaissent entre ses actes et sa morale. Plutôt que d'une délivrance par la mort, il faudrait voir dans cette dernière une ultime fuite devant la responsabilité. L'acte moral (au sens sartrien) seul

5 Cf. Bernard Dort, "Frantz, notre prochain ?", *Théâtre populaire*, n°35, 1959, repris dans *Théâtre public* (Paris, Éditions du Seuil, 1967).

aurait permis de prendre conscience de cette responsabilité et d'agir en conséquence. Tel est le paradoxe de la morale sartrienne: "On ne fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est: voilà le fait." (*Présentation des temps modernes in Situations, II*, pp. 26-27).

Au terme de cette analyse, le théâtre de Sartre nous apparaît, on le voit, comme l'exemple même d'un engagement philosophique. Sartre est en fait le philosophe dramaturge combattant de la liberté. A travers les cinq pièces sur lesquelles nous nous sommes penchés, il est clair que tout concourt à nous donner l'impression d'une véritable dramaturgie philosophique dans laquelle ce qui compte c'est de penser, de prôner, d'illustrer une idée centrale: celle de la liberté. Car si celle-ci est thématisée dans *Les Mouches*, on la retrouve aussi dans *Huis-clos*: que le conflit soit l'essence des relations avec autrui nous invite en effet à penser que la liberté sartrienne est absolue, au sens étymologique, absolue, sans lien. L'intériorité de la liberté ne se lie pas à l'autre. Elle interdit toute espèce de construction à plusieurs. Ainsi la liberté est-elle indissociable d'une "morale personnelle", qui met l'homme face à sa condition d'être responsable (comme dans *Les Séquestrés d'Altona*) et solitaire, sa liberté étant incompatible avec l'existence de Dieu (c'est ce qui apparaît dans *Le Diable et le Bon Dieu*). Aussi s'agit-il d'une morale de l'action, concrète, "morale dialectique" et non morale moralisatrice du manichéisme. Tout se rejoint en fait dans ce véritable système philosophique qu'illustre le théâtre de Sartre: pas de liberté sans responsabilité, pas de responsabilité sans morale, pas de morale sans humanisme (et donc, paradoxalement, pas de morale sans athéisme), pas d'humanisme sans action, c'est-à-dire sans engagement. On le voit, la formule philosophique du théâtre sartrien est la suivante: pas de liberté sans engagement, pas d'engagement sans quête de liberté.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Joseph Desfontaines, Melle

PRIMO LEVI ET LE THEATRE

FACE AU DEFI DE L'IRRATIONNEL

*P*our un grand nombre d'entre nous, l'espoir de survivre s'identifiait avec un autre espoir plus précis: nous espérions non pas vivre et raconter mais vivre pour raconter. C'est le rêve des rescapés de tous les temps, du fort et du faible, du poète et du simple, d'Ulysse et de Ruzante¹.

Déporté à Auschwitz en 1944, Primo Levi désira, au lendemain de son expérience concentrationnaire, écrire le récit de sa déportation afin de transformer l'inouï en Histoire. Sa volonté de survivre, allant de pair avec une nécessité éthique et civique très forte, le poussa ainsi vers l'écriture dès son retour du camp.

Il rencontra cependant de grandes difficultés pour publier son livre: la transmission de l'horreur d'Auschwitz posait encore trop de problèmes dans une société qui désirait avant tout se reconstruire et oublier les drames les plus paralysants, les plus inhumains. Ainsi, après une première publication en 1947 auprès de la petite maison d'édition De Silva, il fallut attendre 1958 pour que son récit soit finalement accepté par Einaudi sous le titre *Se questo è un uomo* (*Si c'est un homme*) et devienne très rapidement un succès européen puis mondial. L'analyse et la réflexion nées d'Auschwitz avaient progressivement mûri; mais on évoquait désormais l'atrocité des camps avec plus de détachement, sous un angle plus ample, souvent plus universel: comme un objet d'histoire et non plus comme une urgence étouffante et culpabilisante.

Le problème essentiel que rencontra Primo Levi tout au long de sa vie d'auteur fut donc de trouver, dans son besoin de faire connaître à son public ce que l'homme avait pu faire à l'homme à Auschwitz, le langage adéquat. Le drame qu'il se devait de reconstituer devait suggérer, sans trop la trahir, une réalité absurde, anormale et totalement irrationnelle.

Par le témoignage écrit, il y réussit en grande partie. Mais en 1966, il sembla estimer que le théâtre lui ouvrait également de nouvelles possibilités; il adapta alors, avec son ami Pieralberto Marché, le texte de *Si c'est un homme*, qui fut joué la même année à Turin.

Le théâtre parut présenter à Primo Levi des possibilités expressives autres, nouvelles, capables de servir ses finalités éthiques et historiques. En ce sens, son œuvre théâtrale fut éminemment "engagée" puisque l'originalité technique et expressive inhérente au théâtre fut mise au service de la mémoire et d'un devoir civique fondamental. Echo de l'histoire, le théâtre lévien prenait ainsi position dans les conflits de ce siècle.

L'adaptation théâtrale de *Si c'est un homme* ne se fit cependant qu'au terme de longues réticences. Fréquemment réadapté, ce récit "avait changé trop souvent de peau": l'auteur craignait de lasser son public.

1 LEVI (Primo), "Nota" in *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 5.

Un autre problème se posait également, moins avouable et pour cela extrêmement intéressant. *"J'avais peur du théâtre lui-même"*, expliquera Primo Levi: *"le public qui lit, et même celui qui écoute la radio, est loin, caché, anonyme; le public du théâtre est là qui te regarde, qui t'attend au tournant, qui te juge"*².

Les remarques qu'il fit à ce sujet furent très significatives. En adaptant *Si c'est un homme* au théâtre, il s'agissait *"de raconter de la manière la plus immédiate, de faire revivre et d'infliger notre expérience, la nôtre et celle des compagnons disparus, à un public différent"*, conception originale rappelant d'une certaine manière la nature du "théâtre de la cruauté" d'Antonin Artaud, où les images sont jetées avec violence au public, offrant au cœur et au corps du spectateur la morsure concrète de la réalité; afin *"d'en voir et d'en mesurer la réaction, de l'éprouver"*³.

Aux yeux de Primo Levi, le théâtre était donc susceptible de posséder la capacité de bouleverser le spectateur tout en le faisant réfléchir. Finalité en apparence paradoxale (émouvoir et stimuler la réflexion) que la nature du langage théâtral pouvait cependant rendre possible: par la visualisation (il s'agissait de reconstituer matériellement Auschwitz), par la présence de données auditives et orales (afin de reconstituer le décor sonore d'Auschwitz), et par la répartition subtile du jeu des acteurs mobilisant à la fois l'immédiateté propre au théâtre et sa capacité de symbolisation et d'universalisation.

Dire que l'adaptation théâtrale de *Si c'est un homme* favorise la visualisation du camp relève de l'évidence; mais c'est justement en ce sens qu'elle propose une vision forcément originale de la déportation telle que Primo Levi a voulu la suggérer: elle offre une représentation crue et palpable, extrêmement physique, de l'univers d'Auschwitz.

L'utilisation du décor et les jeux de lumière permettent en effet d'apporter un "éclairage" nouveau au texte lévien. Car tel est bien ce que la matérialisation de la tragédie concentrationnaire peut apporter: une mise en relief originale, immédiate et concrète, de l'horreur vécue par les déportés.

Le décor, à la fois réaliste et allégorique, privilégie les moments-clés de la déportation: c'est ainsi qu'apparaît peu à peu sur scène, habillant et caractérisant chaque épisode, le linge des enfants du camp de concentration italien de Fossoli séchant sur les fils barbelés⁴; puis le panneau "Arbeit macht frei" accueillant les déportés à Auschwitz⁵; la silhouette de la Tour de Carburant rebaptisée Tour de Babel, trônant au milieu des détenus épuisés⁶; les panneaux de douches représentant le faciès du déporté, au nez fortement sémitique⁷; ou encore la potence, la corde et le tabouret d'un condamné à la pendaison⁸.

Les éléments scéniques permettent dans ce cas de seconder le texte, de l'amplifier. Soigneusement sélectionnés, ils se posent en langage dramatique à part entière, et signifient autant que le texte: représentant une réalité parfois verbalement indicible, ils traduisent de manière directe et incontournable l'atrocité du camp.

2 *Ibid.*, p. 8

3 *Ibid.*, p. 8.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, pp. 20-21.

6 *Ibid.*, p. 33.

7 *Ibid.*, p. 71.

8 *Ibid.*, p. 89.

Les détenus eux-mêmes sont représentés sur scène dans des situations et des comportements qui caractérisent visuellement leur existence d'esclaves, leur situation absurde d'hommes voués à une mort souvent inévitable: alignés, faisant la queue, ou se bousculant pour obtenir plus rapidement leur plat de soupe⁹, ils se déplacent, indiquent les didascalies, "*tels des pantins rigides, faits seulement d'os, mais suivant scrupuleusement le rythme de la fanfare*"¹⁰. Bombant en d'autres circonstances le torse pour passer au pas de gymnastique devant les médecins chargés de sélectionner les plus faibles pour les chambres à gaz, ils "infligent" au spectateur un spectacle volontairement grotesque et tragique¹¹.

La pantomime - très présente généralement dans le théâtre contemporain - s'impose donc lorsque la parole devient insuffisante, au moment surtout où le discours, même théâtral, s'effondre, inutile. La gestuelle et le mimodrame présentent alors l'intérêt de signifier au-delà des mots et d'exprimer la souffrance du corps, la violence qu'il subit, sa déchéance. Dans la mise-en-scène léviennne, le déporté n'est souvent plus qu'une marionnette sans force ni défense dont les nazis tirent inhumainement les ficelles. Le corps prend ainsi le relai d'un langage impuissant à traduire la réalité brute de la souffrance et de l'absurdité.

Les sinistres pantomimes auxquelles le spectateur est confronté sont en outre secondées par la nature des costumes qui, ici plus qu'ailleurs, possèdent une haute valeur référentielle: symbole de l'univers concentrationnaire, ces derniers traduisent, de la manière la plus visuelle et la plus immédiate qui soit, la perte totale de toute identité.

Liée étroitement à la gestuelle et aux costumes, l'occupation de l'espace est aussi extrêmement étudiée: dans l'épisode privilégiant l'issue inhumaine des sélections, les prisonniers sont significativement envoyés dans des directions différentes, certains sortant de scène pour aller mourir. L'espace acquiert de cette manière une grande importance, désignant, par la répartition des lieux, la nature des destins de chaque déporté: les uns vont vers une possibilité de survie, d'autres vers le néant¹². Cette régie est efficace car explicite: la disparition progressive des personnages a valeur d'énonciation pour traduire directement l'anéantissement.

L'obscurité et la lumière jouent aussi, dans leur dimension dramatique et symbolique, un rôle important, procurant au spectateur des sensations forcément inconnues du lecteur de *Si c'est un homme*: une signification absente du texte écrit. La présence masquée des S.S., plongés en permanence dans l'obscurité, est à ce sujet exemplaire: appartenant à une réalité qui demeure taboue chez Primo Levi comme elle le restera chez bon nombre d'ex-déportés, elle suggère un univers effroyable et innommable. Tout au plus aperçoit-on l'ombre d'un S.S., qui, significativement, s'allonge progressivement sur la scène pour l'obscurcir totalement: la mort occupe alors vraisemblablement les lieux¹³.

Les kapos eux-mêmes, qui naviguent entre l'humain et l'inhumain, apparaissent systématiquement dans une semi-obscurité. Visuellement et symboliquement "trouble", leur silhouette se dessine cependant de manière suffisante pour que le spectateur puisse les

9 *Ibid.*, p. 38.

10 *Ibid.*, p. 27.

11 *Ibid.*, p. 80.

12 *Ibid.*, p. 42.

13 *Ibid.*, p. 52.

apercevoir maltraiter les déportés affaiblis¹⁴. Hommes de l'obscurité éthique, de la zone grise, ils sont significativement vêtus de noir dès le moment où ils organisent l'acheminement des déportés sélectionnés pour les chambres à gaz¹⁵. Le noir est alors symbole d'indicibilité et d'absence de sens.

Quant à la lumière, elle privilégie inversement les épisodes chargés de sens et d'humanité: il n'est pas rare que la scène soit plongée dans l'obscurité mais qu'un faisceau de lumière en éclaire une partie où l'on découvre alors un groupe de déportés dont l'humanité subsiste, ou encore les personnages du chœur, chargé de délivrer différents messages.

Dans la matérialisation même de l'angoisse, la lumière joue un rôle important: elle concrétise ce qui, dans le texte lévien originel, n'est qu'impalpable, invisible. L'univers onirique des déportés, difficilement transmissible mais encore humain, est par exemple visualisé grâce aux techniques d'éclairage théâtrales: après un moment d'obscurité destiné à évoquer la nuit et le sommeil des déportés, une lumière tamisée éclaire lentement la scène pour faire apparaître, derrière un transparent, une table autour de laquelle se trouve une famille, celle du déporté. Du fond noir de la scène se détache alors progressivement la silhouette du détenu qui semble par la suite devoir vaincre une résistance pour approcher des siens. D'un élan, il tente d'embrasser sa mère mais quelque chose le retient, l'empêche de conclure son geste: il reste alors cloué dans cette position. D'après sa gestuelle, on comprend qu'il tente de communiquer avec sa famille, mais sans émettre aucun son; personne ne semble le voir. La lumière tout autour contribue alors à créer une atmosphère d'irréalité et de profonde angoisse¹⁶.

Par la lumière, le décor et la gestuelle, cette représentation tangible du rêve permet ainsi au spectateur de pénétrer dans le monde intérieur du déporté. Un monde difficilement descriptible par le verbe, mais dont la compréhension est ici facilitée par la visualisation.

Le décor sonore a également un grand rôle dans la théâtralisation de *Si c'est un homme*. Ainsi, de même que des objets symboliques sont disposés sur scène pour représenter visuellement l'univers concentrationnaire, de même un bruitage extrêmement précis "inflige" au spectateur, comme le souhaitait Primo Levi, une réalité douloureuse.

Par l'intermédiaire d'un haut-parleur, les effets sonores s'imposent souvent de manière extrêmement agressive: le fracas des portières des trains ouvertes avec violence¹⁷, le souffle bruyant du vent glacé, le bruit des pas cloutés des S.S., le claquement dans la nuit des portes des baraquements¹⁸, le sifflement des sirènes¹⁹, ou la musique sordide de la fanfare²⁰ sont autant de sonorités symbolisant l'absurdité, la violence, l'expérience hors-norme de la déportation.

14 *Ibid.*, p. 25, p. 31.

15 *Ibid.*, p. 80.

16 *Ibid.*, pp. 47-48.

Il arrive également que la lumière évoque une réalité violente et inhumaine: c'est le cas des réflecteurs extrêmement puissants et agressifs qui accueillent les déportés à Auschwitz à leur sortie du train (*Ibid.*, p. 18).

17 *Ibid.*, p. 18.

18 *Ibid.*, pp. 22-24.

19 *Ibid.*, p. 37.

20 *Ibid.*, p. 27.

La douleur des victimes est également exprimée par l'intermédiaire de "gestes vocaux" très précis: de nombreuses didascalies permettent en effet de comprendre que la souffrance concentrationnaire est représentée sur scène non seulement visuellement mais aussi auditivement: "*certaines pleurent, d'autres appellent par leur nom leurs parents; d'autres se plaignent de la soif*"²¹.

L'animalisation progressive du détenu, qui peu à peu ne parle plus et n'émet que des sons de douleur, est également signifiée par un bruitage résumant à lui tout seul la déchéance humaine: "*pendant quelques instants, dans le silence général, l'effet sonore de 018 qui avale bruyamment sa soupe: puis, peu à peu, tous se remettent à manger. On entend le raclement des cuillères sur le fond des gamelles vides*"²². Manger, véritable obsession: dans la nuit, c'est le bruit du claquement des mâchoires des déportés, affamés jusque dans leurs rêves²³, qui complète le décor sonore d'une douleur et d'une souffrance sans bornes.

Les sonorités qui font partie intégrante du spectacle soulignent ainsi la dégradation physique et morale du déporté que la machine nazie a peu à peu transformé en bête, en produit dépersonnalisé. L'agonie d'un des personnages, qui occupe toute une séquence que Primo Levi a voulu exemplaire, est représentée auditivement: sa respiration est lourde et peu à peu, le rythme de son souffle se transforme en un "Jawohl" scandé et répété inlassablement, sur des tons différents: tantôt plus fort, tantôt plus bas, pour se prolonger enfin, en fond sonore, jusqu'à la fin de la scène²⁴.

Les voix allemandes relèvent également plus du bruitage que de l'oralité. S'imposant à travers le haut-parleur - à travers un écran donc, car comme nous l'avons vu la présence directe des nazis reste taboue -, elles accompagnent souvent les hurlements et les insultes des kapos auxquels, dans une confusion sinistre, elles se juxtaposent²⁵: l'épouvante propre au camp est alors restituée à travers ces vociférations.

Généralement les hurlements et les commandements des S.S. expriment, comme l'indiquent les didascalies elles-mêmes, une colère extrême et en même temps, une impuissance et une frustration telles qu'elles les étouffent²⁶; dans une scène où l'on ne peut s'empêcher de penser au *Dictateur* de Chaplin, le volume d'une voix allemande anonyme augmente à tel point qu'elle en devient incompréhensible, totalement déformée et assourdissante, comme est assourdissante l'inhumanité des nazis²⁷.

Confuse et inaudible en des circonstances où la folie semble s'emparer d'eux, leur voix peut cependant s'imposer aussi de manière plus nette et plus lapidaire: empreinte d'une froideur implacable, elle exprime une absence totale de pitié et d'émotion, un sang-froid inhumain et difficilement concevable. Le "dialogue" qui s'instaure alors entre un Allemand et un déporté ne se limite qu'à quelques mots d'informations élémentaires, liées uniquement à l'organisation concentrationnaire:

21 *Ibid.*, p. 22.

22 *Ibid.*, p. 84.

23 *Ibid.*, p. 39.

24 *Ibid.*, p. 101.

25 *Ibid.*, pp. 17, 25.

26 *Ibid.*, p. 90.

27 *Ibid.*, p. 81.

"Troisième voix d'Allemand (au haut-parleur): Ancona Ernesto.
 Premier déporté: Présent!
 Troisième voix d'Allemand: Ascoli Guglielmo.
 Second déporté: Présent!
 Troisième voix d'Allemand: Ascoli Maria.
 Femme: Présente!
 Troisième voix d'Allemand: Ascoli Paulo.
 Enfant: Présent! "28.

Cet "échange" où la communication et le dialogue sont nuls par excellence met en évidence le calme monstrueux des nazis, leur attitude impassible et lapidaire, qui engendre en quelques mots l'anéantissement d'une famille, d'un peuple; l'impuissance d'un univers juif désagrégé: le père, la mère, l'enfant.

Lors d'une séquence mettant en scène une sélection, la réalité sonore, caractérisée par l'expression laconique et machinale d'un S.S. prononçant de manière récurrente "de ce côté", souligne à nouveau l'inhumanité concentrationnaire: elle indique à chacun des déportés qui défilent l'une ou l'autre des directions à prendre: l'une mène au camp de travail, l'autre aux chambres à gaz. L'expression "de ce côté", répétée inlassablement, est tragiquement et volontairement elliptique, à la fois grammaticalement et dans sa signification concrète: lorsqu'une mère refuse d'être séparée de son enfant, la réponse du S.S. , qui contient cet incontournable "de ce côté", dissimule implicitement une ignominie: "*Bon bon, rester avec enfant, mais de ce côté*"²⁹. En apparence si inoffensifs et si anodins, réitérés à l'infini à travers un anonyme haut-parleur, ces quelques mots deviennent affreusement puissants et efficaces, condamnant *ex abrupto* un nombre infini d'individus à un sort abominable.

Par l'usage d'un discours savamment choisi, la théâtralisation de *Si c'est un homme* s'enrichit ainsi d'une réflexion sur le langage, sur son utilisation et sur son éventuel impact. Sur ce plan, le plurilinguisme occupe également une place très importante dans la pièce car il permet de créer une atmosphère confuse et infernale, paradigmatique de l'univers du camp.

L'usage très fréquent de langues étrangères comme l'allemand bien sûr, mais aussi le polonais³⁰, le yiddish³¹, le français³², l'italien³³, le hongrois³⁴, l'espagnol³⁵, le grec³⁶ et même le latin³⁷ - qui ne sont volontairement jamais traduits - offre un décor sonore où des polylogues cacophoniques deviennent symbole d'absurdité et d'incommunicabilité parmi les déportés.

28 *Ibid.*, p. 17.

29 *Ibid.*, pp. 18-19.

30 *Ibid.*, p. 28.

31 *Ibid.*, p. 21.

32 *Ibid.*, p. 71.

33 Le texte de l'adaptation théâtrale est bien sûr écrit en italien, langue du protagoniste Aldo, déporté de Fossoli.

34 *Ibid.*, p. 76.

35 *Ibid.*, p. 37.

36 *Ibid.*, p. 54.

37 *Ibid.*, p. 60.

Ainsi, alors que le dialogue est l'essence même d'une pièce de théâtre, on voit, par contraste, que l'absence de réels dialogues entre les personnages est ce qui caractérise, dans de nombreuses scènes, la pièce de Primo Levi. Cette situation théâtrale, paradoxale, permet ainsi de souligner l'une des idées les plus fortes que l'auteur désire transmettre.

Ce fut d'ailleurs une adaptation radiophonique canadienne de *Si c'est un homme*, qui mit en avant cette notion de langages pluriels, qui convainquit Primo Levi de l'intérêt d'oraliser son texte. Il expliquait lui-même à ce sujet:

*"Il s'agissait [...] pour moi d'une authentique révélation. Les auteurs du scénario [...] avaient ressorti du livre tout ce que j'y avais renfermé, et même quelque chose de plus: une "méditation" parlée, d'un haut niveau technique et dramatique, et en même temps pointilleusement fidèle à la réalité telle qu'elle avait été. Ils avaient très bien compris quelle importance avait eu, dans le camp, le manque de communication, amplifié par le manque d'une langue commune; et sur ce thème, le thème de la Tour de Babel, de la confusion des langages, ils avaient courageusement organisé leur travail"*³⁸.

Cette mise-en-scène canadienne inspira beaucoup Primo Levi. Dans sa pièce, le langage babélique prend en effet une place centrale. Les déportés eux-mêmes prennent conscience de cette malédiction: conscients de la gravité du plurilinguisme dans leur situation, ils désignent l'usine où ils travaillent en la rebaptisant "Tour de Babel" comme l'un des symboles de leur déchéance. Significativement, chacun la désigne et condamne son existence dans sa propre langue. La symbolique devient alors extrêmement forte:

*"- Wachsmann (toujours à Aldo): Babel, Babelturm.
[...] - Flesch: Wachsmann è un poeta. E' la torre del carburo, ma per lui è la torre di Babele.
[...] - Wachsmann (excité et presque prophétique): Ja, ja... Torre di Babele [...] Quella... bestemmia di pietra... quella offesa a Dio.
[...] - C'est vrai... C'est la Tour de Babel, bâtie avec la souffrance des esclaves... et sur la confusion des langages.
[...] - Elias: Eso es la torre de la locura!"*³⁹.

Peu importe si une partie du texte ne peut être comprise par le public. Car c'est justement par cette incompréhension que le spectateur, paradoxalement, peut vraiment comprendre l'expérience des déportés. En s'exprimant dans les langues les plus diverses, ces derniers soulignent, au sein même de la multitude concentrationnaire, leur profond isolement. Quant aux questions qu'ils se posent individuellement, elles sont d'autant plus fatalement destinées

³⁸ Ibid., p. 7.

³⁹ Ibid., pp. 36-37. Nous avons préféré restituer le texte tel qu'il se présente afin de rendre compte du plurilinguisme propre au camp tel que Primo Levi l'a exposé.

à être sans réponse qu'elles sont posées, là encore, en des langues que le lecteur ne peut comprendre a priori⁴⁰.

Quant à la communication "barbare", composée de mots rudimentaires, compréhensibles mais mal agencés, elle semble engendrer des situations elles aussi barbares. Comme si le manque de langue et de références communes provoquait automatiquement, dans un groupe, un manque de sensibilité. C'est ainsi que dans une scène à la fois brève et cruelle, un Polonais n'hésite pas à dire à un déporté italien bien mal en point:

"Toi, juif, kaputt. Toi bientôt krematorium, fini!"⁴¹.

Ce langage fait de codes, inhumainement élémentaire, et qui deviendra peu à peu le langage du camp, est omniprésent dans le discours des Allemands. Lorsque ces derniers ont intérêt à ce que les déportés comprennent leurs ordres, ils s'expriment dans ce que l'on pourrait appeler une variante du langage babélique où le message, transmis de manière grossière et elliptique, est synonyme de mépris pour l'humain: dans l'une des scènes initiales, alors que les juifs italiens s'interrogent sur leur sort, un Allemand leur "explique" le comportement à suivre en ces termes:

"Vous interdit demander. Tous partir loin: être bien, mais pays froid. Porter vêtements, fourrures. Porter or, porter beaucoup argent. Passt mal auf, personne s'enfuir. Versucht einer zu fliehen, werden zehn sofort erschossen: un s'échapper, dix kaputt. Compris?"⁴².

Aux antipodes de ces propos présentés de manière à heurter le spectateur, le discours du chœur centralise et transcende les différents aspects de la réalité concentrationnaire afin d'en extraire la "substantifique moëlle". Il répond en ce sens au désir qu'exprimait Primo Levi en mettant *Si c'est un homme* en scène:

"La matière dont nous disposions était déjà presque trop brûlante: il s'agissait de la décanter, de la canaliser, d'en retirer une signification universelle, de guider le spectateur vers une conclusion, une sentence, sans la lui crier dans les oreilles, sans la lui présenter déjà fabriquée"⁴³.

La pièce commence d'ailleurs par une présentation très solennelle du sens profond de l'oeuvre par l'auteur lui-même, reprise de la version écrite de *Si c'est un homme* :

"L'auteur: Pour beaucoup, individus ou peuples, il peut arriver de considérer, plus ou moins consciemment, que 'tout étranger

40 *Ibid.*, p. 21.

41 *Ibid.*, p. 44. Primo Levi transpose là sa propre expérience. Le déporté italien qui subit cette offense, Aldo, est en effet son alter ego théâtral.

42 *Ibid.*, p. 14. Nous avons cette fois-ci traduit de l'italien au français.

43 *Ibid.*, p. 8.

*est un ennemi'. Pour la plupart cette conviction habite les esprits comme une infection latente [...]. L'histoire des camps devrait être considérée par tous comme un sinistre signal de danger*⁴⁴.

Cette intervention de l'auteur sur scène souligne le caractère unique du thème abordé. Alors qu'un auteur écrit habituellement une pièce pour déléguer sa parole aux différents personnages, il la prend ici pour faire comprendre au spectateur, en brisant quelque peu la magie du théâtre, que cette pièce sert avant tout une idée: sa portée artistique n'est pas une fin en soi, mais un moyen.

Par la suite, le chœur prend la relève de l'auteur pour énoncer à nouveau les passages les plus importants du livre, repris tels quels dans la pièce. Celle-ci alterne ainsi des scènes où la réalité physique et matérielle des camps est, comme nous l'avons vu, omniprésente et "cruelle", et des séquences où le chœur, ou encore d'anonymes déportés⁴⁵, réitèrent le texte lévien.

Le groupe choral a ainsi pour fonction d'universaliser la réalité d'Auschwitz, en réitérant à travers une multitude de voix le texte écrit de *Si c'est un homme*. De cette manière, il le démultiplie, l'amplifie, lui donne un souffle nouveau, mettant en valeur, par le rythme et les coupures qui réorganisent le texte écrit, les idées fondamentales:

*"- Première femme: Vous qui vivez en sécurité...
-Deuxième femme: ...Dans vos maisons tièdes...
-Premier homme: ... Vous qui trouvez, de retour le soir...
-Deuxième homme: ...de la nourriture chaude et des visages amis...
-Troisième homme: ... Considérez si c'est un homme...
-Quatrième homme... Qui travaille dans la boue...
-Cinquième homme: ...Qui ne connaît pas de trêve...
-Sixième homme... Qui lutte pour une moitié de pain...
-Premier homme: ...Qui meurt pour un oui ou pour un non...."*⁴⁶.

Spatialement proche de la scène, le public est ainsi presque physiquement pris à témoin: "*vous qui vivez... vous qui trouvez... considérez...*". Face à un chœur qui, à quelques mètres de lui, l'apostrophe, il est susceptible de se sentir plus socialement impliqué que le lecteur, qui, lui, demeure dans sa solitude et dans son monde intérieur.

Retravaillé et animé par la mise-en-scène théâtrale, le discours de Primo Levi se réactualise et se charge ainsi d'une nouvelle agressivité, tout en stimulant la réflexion du spectateur qui est sollicité par le chœur. L'usage rhétorique de l'anaphore, par son impact sonore, se révèle également très efficace théâtralement: elle permet de souligner la

44 *Ibid.*, p. 13.

45 Caractéristique du théâtre contemporain, les personnages sont dépossédés de leur nom et se résument à de simples fonctions. Moyen là encore pour Primo Levi de souligner la déshumanisation des déportés ou encore la potentielle universalité du drame concentrationnaire.

46 *Ibid.*, pp. 13-14. Il s'agit du poème qui est placé en exergue du récit de *Si c'est un homme*.

réitération de l'offense et de la douleur, l'intemporalité de l'absurde. C'est le cas de la scène où, décrivant la veille du départ des déportés juifs italiens pour Auschwitz, le chœur déclame le texte de Primo Levi, à nouveau réorganisé rythmiquement:

*"Troisième homme: ... Certains prièrent...
-Quatrième femme: ... Certains burent plus que de raison...
-Cinquième femme: ... Certains s'enivrèrent d'une néfaste et
ultime passion...
-Troisième femme: ... Mais les femmes de Tripoli veillèrent à
préparer la nourriture pour le voyage...
-Quatrième femme: ... Et lavèrent les enfants [...]...
-Sixième femme: ... ne feriez-vous pas la même chose?...
-Première femme: ... Si l'on devait vous tuer demain avec votre
enfant...
-Deuxième femme: ... Vous, ne leur donneriez-vous pas
aujourd'hui à manger?"⁴⁷.*

On notera dans cette scène que le chœur démultiplie la portée de son message par la démultiplication des voix qui la décrivent. Ces dernières, s'enchaînant à l'infini, créent ainsi souvent un crescendo d'angoisse: chaque réalité est individualisée, le moindre détail prend son importance, car chaque acteur a pour fonction de souligner, par son individualité vocale, un aspect bien précis de la réalité concentrationnaire. Cet effet, récurrent, s'impose par la suite presque systématiquement:

*"Troisième homme: ... Nous sommes arrivés au fond...
Quatrième homme: ... Nous ne possédons plus rien...
Cinquième homme: ... On nous a enlevé nos habits...
Sixième homme: ... Nos chaussures...
Premier homme: ... Nos cheveux...
Deuxième homme: ... Les petites choses que même un
mendiant possède...
Troisième homme: ... Un mouchoir...
Quatrième homme: ... Une vieille lettre...
Cinquième homme: ... La photographie d'une personne chère...
Sixième homme: ... Des choses qui font partie de nous ...
Premier homme: ... Comme les membres de notre corps..."⁴⁸.*

Par la mise-en-scène - et notamment la répartition des rôles dans le chœur - le texte acquiert ainsi une tout autre dimension puisque le récit lévien n'est plus issu uniquement de la plume du seul écrivain, mais sort également de la bouche d'une multitude de personnes: d'un chœur anonyme, à la fois solennel et universel, qui pourrait sans doute représenter utopiquement monsieur-tout-le monde.

⁴⁷ Ibid., p. 15.

⁴⁸ Ibid., p. 26.

Le message est alors rehaussé, recréé, d'autant que Primo Levi, l'auteur du récit, participe à la mise en scène dans le but d'apporter un sens nouveau à son texte. Les problèmes fondamentaux que pose le langage, et auxquels il fut confronté pour décrire l'innommable, sont ainsi mis en relief de manière exemplaire.

La théâtralisation de *Si c'est un homme* rappelle en effet que le langage est une notion complexe, impossible à réduire au seul vocabulaire: au-delà des mots, tout fait sens au théâtre, postulant l'existence d'une représentation et d'une signification peut-être cachée de l'oeuvre écrite: lorsque Primo Levi "raconte" par écrit le camp, il croit - ou fait semblant de croire - à un sens et en la fiabilité du langage. Lorsqu'il le théâtralise, c'est aussi parce qu'il a pris conscience que le langage pur ne peut pas toujours réussir à traduire une réalité aussi unique que celle de l'univers concentrationnaire.

Mais dans ses écrits aussi bien que dans sa pièce, Primo Levi sait pertinemment que la confiance absolue dans le mot, capable de tout signifier et de tout dévoiler, est vaine. En ce sens, la théâtralisation de *Si c'est un homme* s'inscrit de manière paroxystique, dans le théâtre de son temps qui véhicule, comme l'exprimait Ionesco, l'immense "tragédie du langage":

- Premier homme: Nous, nous disons faim.
- Deuxième homme: Nous disons 'fatigue', 'peur' et 'douleur'.
- Troisième homme: Nous disons 'hiver'.
- Quatrième homme: Ce sont des mots libres...
- Cinquième homme: Créés par des hommes libres.
- Sixième homme: Si les camps avaient duré plus longtemps...
- Premier homme: ... Un nouveau langage serait né...
- Deuxième homme: Des mots plus âpres, jamais entendus"⁴⁹.

Sophie NEZRI
Université de Provence

49 Ibid., p. 75.



LE THEATRE DE SCIASCIA OU LE DELIRE DU POUVOIR

Les trois pièces qui constituent l'ensemble du théâtre de Leonardo Sciascia¹, *Le député*, *La controverse de Lipari* et *Les mafieux*², ont été publiées entre 1965 et 1976. Des sujets très différents sont l'occasion, comme nous allons le voir, d'une réflexion lucide sur l'antinomie structurale entre pouvoir et conscience morale.

Quelle que soit la condition existentielle des protagonistes, il apparaît clairement que l'ascension sociale et l'acquisition d'une forme de plus en plus importante de pouvoir se font au détriment des codes de comportement inspirés par la justice et la morale.

Nous allons examiner le contenu de ces textes, afin de suivre et de comprendre leur mouvement de fond, ainsi que la teneur de certaines répliques des personnages, notamment leur structure logique en tant qu'indice des options philosophiques de l'auteur³.

Le protagoniste du *Député* est le professeur Frangipane, enseignant le latin et le grec dans un lycée de Palerme, qui est contraint de donner des leçons particulières à son domicile pour subvenir aux besoins de sa famille. Cet homme sur la quarantaine, passionné par son travail et de bonnes lectures, entouré de l'amour de sa femme Assunta et de ses deux enfants, mène une vie paisible lorsque, un jour de septembre 1947, on lui propose de se porter candidat aux élections politiques pour faire barrage à l'éventualité d'une victoire communiste.

Après avoir hésité quelque peu, il accepte cette proposition et on le retrouve, au début du deuxième acte, député depuis désormais cinq ans, en train de recevoir les informations sur la consultation électorale de 1953, qui le voit confortablement réélu.

Plus que le nouveau cadre de vie, transpirant une grande aisance économique, c'est le changement du comportement de l'homme qui frappe. Il n'est plus question que de compétition politique et de conquête d'un pouvoir plus étendu, ne reculant pas devant toutes sortes de compromissions. L'enrichissement personnel est considéré comme une conséquence normale de pratiques courantes d'abus de pouvoir et de jeux d'influence⁴. Sa

1 Leonardo Sciascia (Racalmuto, 1921 - Palerme, 1989) a écrit plusieurs romans et essais (entre autres, *Le jour de la chouette*, *A chacun son dû*, *Todo modo*, *L'affaire Moro*), où l'intrigue policière se révèle être une précise option de style, nécessitant une structure rigoureuse des séquences narratives. Sa Sicile natale et la Mafia, qui sont au cœur de ses intérêts et constituent le milieu d'élection de ses histoires, ont représenté également le sujet dominant de ses nombreuses interventions dans la presse. Il a été élu au parlement italien, en 1975, au sein du groupe communiste et, en 1979, parmi les membres du parti radical.

2 Cf. L. Sciascia, *L'onorevole, Recitazione della controversia liparitana, I mafiosi*, Torino, Einaudi, 1978. La deuxième pièce de ce recueil a été traduite en français sous un titre (*L'évêque, le vice-roi et les pois-chiches*, Paris, Denoël, 1972) que nous nous permettons de ne pas retenir. Nous nous sommes chargé de la traduction des titres de ces textes ainsi que des quelques passages que nous citerons.

3 Pour une excellente introduction à l'œuvre de Sciascia cf. C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1983.

4 Cf. L. Sciascia, *L'onorevole cit.*, pp.41-43.

femme, enfin, paraît troublée par la perte progressive et insidieuse, dans son foyer, de l'élan moral d'avant⁵.

C'est plusieurs années après, en 1964 ou en 1974, dans un flou chronologique entretenu par le texte, que se passe la scène capitale du troisième et dernier acte.

Assunta, de plus en plus désespérée par les changements qui ont eu lieu autour d'elle, ne cesse de paraître étrange, notamment à cause de son obsession de l'emprisonnement imminent de son époux. C'est au même ecclésiastique qui l'avait poussé à se lancer dans la politique que Frangipane demande d'aller parler à sa femme afin de comprendre les raisons d'un comportement apparemment sans fondement.

L'inquiétude d'Assunta découle, en effet, d'une évaluation on ne pourrait plus lucide de certains faits tels que l'accumulation de nombreux objets précieux dans sa maison ou la disponibilité de son mari à entamer des négociations douteuses et à accepter des compromissions en vue de contrer la force de ses adversaires politiques⁶.

"On vend trop de choses, de nos jours"⁷, dit-elle amèrement, s'expliquant ensuite sur le genre de confusion qui frappe désormais les esprits. Depuis que son époux a été élu au parlement, il s'est produit une forme "de corruption, une décomposition des idées et des sentiments"⁸ pour chaque membre de la famille et même le mari de sa fille, autrefois militant communiste, a changé brutalement de foi politique. Ne plus trouver le temps de mener à bien la traduction des textes de Lucrèce, pour laquelle il y avait eu un engagement auprès d'un éditeur, et ne se soucier que de son rival dans la circonscription électorale ne revient-il pas à déchoir pour Frangipane? Et pourquoi, enfin, demande-t-elle sur un ton implacable à Mgr Barbarino, serait-il acceptable de pactiser avec des personnes indignes en allant jusqu'à les soutenir dans leurs actions?⁹

Les arguments avancés par l'homme d'Eglise pour justifier de tels arrangements avec la morale, au nom du pragmatisme dont il faut faire preuve dans la vie de tous les jours sont beaucoup trop boiteux pour apaiser l'âme déchirée d'Assunta. Elle se remémore, au contraire, les propos de Sancho Pança, dans *Don Quichotte*, à l'issue de son expérience de gouvernement: "...sortant d'ici tout nu comme j'en sors, il ne faut pas d'autre signe pour faire connaître que j'ai gouverné comme un ange"¹⁰.

Si gouverner est, d'une certaine façon, une faute en soi, souligne-t-elle, on doit au moins pouvoir sortir d'une telle épreuve les mains vides, sans s'enrichir. Or elle a bien fait ses calculs et il lui est possible d'indiquer, pour tout ce que son mari et ses enfants possèdent, les transactions, les compromis et les complicités qui en sont la cause¹¹. C'est pourquoi elle pense que la justice, sur la lancée d'enquêtes similaires qui viennent d'avoir lieu, ne va pas tarder à faire ses propres calculs et à sanctionner par l'emprisonnement.

5 *Ibidem*, pp.37-38.

6 *Ibidem*, p.55.

7 *Ibidem*, p.49.

8 *Ibidem*, p.54.

9 *Ibidem*, p.55.

10 *Ibidem*, p.57. Pour la version en français de cette citation du texte espagnol cf. M. de Cervantes, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. par C. Oudin et F. Rosset, Paris, Gallimard, 1969, p.914.

11 Cf. L. Sciascia, *L'onorevole cit.*, p.60.

Devenue une lectrice acharnée de textes qui donnent à réfléchir, elle a contracté la folie de ceux qui y voient très clair et à qui on reproche le refus d'un conformisme coupable. Décidée à partir d'un milieu familial qu'elle aime et qu'elle ne reconnaît cependant plus comme le sien, elle compte pouvoir lire encore plus, notamment des livres qui rendront sa prise de conscience encore plus aiguë et, par conséquent, sa folie encore plus intolérable. Car on s'apprête à exulter, autour d'elle, pour la nomination imminente du député à un poste de ministre¹².

Aussitôt les propos d'Assunta terminés, l'obscurité la plus totale gagne progressivement la scène. Puis Mgr Barbarino, tout en quittant son habit, s'adresse au public.

Tout n'a été que fiction, dit-il, notamment les critiques exprimées par la femme, à une époque où, à l'évidence, de tels scrupules seraient inconcevables. Il montre alors, afin de faire disparaître le moindre doute dans le public, des séquences filmées du dernier festival du cinéma de Venise, où les membres de la famille du député, y compris Assunta, paraissent parfaitement à l'aise à côté de personnalités célèbres du monde du spectacle.

La démonstration se poursuit avec la scène finale de la pièce où le député, entouré des siens au grand complet, est en train de faire un discours empreint de la rhétorique la plus traditionnelle pour obtenir le consensus de son auditoire. Il termine ses propos par une citation tirée d'une ode d'Horace: "*Cras ingens iterabimus aequor*", qui signifie "demain nous repartirons sur l'immense plaine de la mer"¹³. Le prestige de la culture latine, désormais utilisé pour donner une noblesse de pure façade à un affairisme élu en style de vie, est l'indice d'une démission sans remède du sens moral.

Si, dans *Le député*, le pouvoir est représenté comme une force qui contamine tout ce qu'elle touche, dont on n'a pourtant pas pleinement conscience, au moins au début, la façon de tirer le plus grand profit possible d'un pouvoir dont on dispose ou qu'on veut arracher à l'autre est bien au centre du conflit somme toute très philosophique opposant l'autorité séculière de la couronne d'Espagne aux privilèges temporels de l'Eglise catholique, dans *La controverse de Lipari*.

S'inspirant de la réalité historique, l'auteur nous plonge en plein XVIII^e siècle. Le vice-roi de Sicile reçoit, dès le début du premier acte, la visite du chanoine Todaro, émissaire de l'évêque de Lipari, qui explique méticuleusement les raisons de sa venue.

Des agents de douane ont exigé à tort une taxe sur une partie de pois-chiches appartenant à l'évêque de Lipari. Comme, par la suite, leurs excuses et la restitution de l'argent n'ont pas été jugées suffisantes et que leurs supérieurs hiérarchiques ainsi que le gouverneur ont refusé d'adresser des excuses officielles, l'excommunication a frappé les auteurs immédiats de cet affront. Ces derniers s'étant pourvus devant le Tribunal de la Monarchie, octroyé aux autorités siciliennes au XI^e siècle par un arrêté du pape, leur excommunication a été levée.

Le chanoine Todaro vient donc demander au vice-roi qu'il use de son pouvoir pour annuler cette décision, rétablissant une excommunication qui relève uniquement de l'autorité

¹² *Ibidem*, p.62.

¹³ *Ibidem*, p.65. Pour la version en français de ce vers cf. Horace, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964, *Od.*, I, 7, v.32, 16.

ecclésiastique¹⁴. Il se heurte à un refus total du représentant de Philippe V, qui ordonne même son arrestation.

Un petit incident ponctuel va prendre progressivement une ampleur démesurée car, de chaque côté, il y a une volonté délibérée d'étaler sa force en essayant de diminuer celle de l'autre.

Lorsque le vice-roi, au cours du deuxième acte, s'adresse à une assemblée de théologiens, convoqués pour se prononcer sur le caractère non dogmatique de l'opposition à l'autorité ecclésiastique, les vrais termes de la question sont énoncés.

Il les informe de négociations de paix qui seraient en cours et de la possibilité que la Sicile revienne à la dynastie de Savoie¹⁵. Dans tous les cas de figure, un accord finira bien par être trouvé entre le futur maître de l'île et le souverain pontife.

"Si notre roi Philippe n'avait pas été hostile au pape, dit-il, parce qu'il n'a pas été reconnu comme l'héritier du trône d'Espagne, l'affaire de Lipari n'aurait représenté qu'un petit incident, qu'on aurait réglé rapidement; un règlement qui se serait fait au moyen des excuses que j'aurais présentées à l'évêque de Lipari ... Oui, mes excuses ... Cela est déjà arrivé, pourrait-on dire, à tous mes prédécesseurs: pourquoi cela n'arriverait pas à moi? Il s'agit d'incidents, de défaites et d'humiliations qui font partie, pour ainsi dire, du métier. La politique, le service du roi, le bien et la tranquillité des peuples ... Cette fois-ci, cependant, l'incident avait lieu dans un contexte différent: cela a déclenché une chaîne d'incidents qui ne s'arrêtera que lorsque l'un des deux camps aura intérêt à la briser. Dans le cas où la Sicile demeurerait sous l'emprise de l'Espagne, ce sont les deux camps qui décideront, à un moment donné, d'arrêter. Il n'y a pas de véritable changement de la politique des Etats face aux événements nouveaux"¹⁶.

Si le conflit entre le roi et le pape est donc inévitable, leur réconciliation l'est aussi, semblent résumer les propos du vice-roi.

La suite de la pièce retrace assez rapidement le déroulement de cette histoire: l'arrestation de l'évêque, l'excommunication du pape frappant tous ceux qui soutiennent un pouvoir monarchique fragile, changeant de nature en fonction de l'évolution de la politique internationale.

C'est au cours du troisième acte que le chanoine Longo, qui fait partie du clergé sicilien frappé d'excommunication pour avoir soutenu l'autorité séculière, exprime ses réserves quant à la possibilité que le conflit avec le pape puisse se terminer par une victoire.

14 Cf. L. Sciascia, *Recitazione cit.*, pp.79-80.

15 Les négociations évoquées aboutiront aux traités d'Utrecht (1713-1715), qui mettent fin à la guerre de la Succession d'Espagne. Cf. L. Salvatorelli, *Histoire de l'Italie des origines à nos jours*, trad. française, Roanne, Horvath, 1973, p.399; F. De Stefano, *Storia della Sicilia dall' XI al XIX secolo*, Bari, Laterza, 1977, pp.155-168.

16 Cf. L. Sciascia, *Recitazione cit.*, p.88.

L'indifférence qui entoure désormais la condition d'excommunié, touchant la moitié des Siciliens, lui semble être un signe du manque d'adhésion populaire plutôt que du refus tacite des symboles de l'autorité papale¹⁷.

Cette sorte de schisme de la Sicile va d'ailleurs connaître une défaite on ne pourrait plus totale, comme le montre le dernier dialogue du quatrième acte.

Matteo Lo Vecchio, l'un des adversaires de l'autorité papale, vient d'être blessé mortellement et se fait du souci pour son âme d'excommunié. Parmi ceux qui l'entourent, le chanoine Ingastone s'efforce de l'apaiser. Il va jusqu'à dire qu'il s'engage, avec d'autres hommes de foi, à répondre de son âme, car ce sont eux qui ont donné les recommandations de comportements qui ont été suivies. D'ailleurs le pape ne tardera pas à lever l'excommunication contre ceux qui lui ont désobéi, conclut-il¹⁸.

Le fait que des hommes comme Lo Vecchio n'aient cessé d'éprouver des remords tout au long de la rébellion sicilienne montre sans appel que le pouvoir de l'institution religieuse traditionnelle est plus fort que toute mise en cause rationnelle, bien que celle-ci ne touche pas au dogme.

C'est encore d'une réflexion sur un pouvoir n'admettant pas de contestation qu'il est question dans *Les mafieux*. S'inspirant d'un vieux texte du théâtre sicilien, *I mafiusi della Vicaria*, de la seconde moitié du XIXe siècle¹⁹, Sciascia représente l'univers carcéral très particulier de la ville de Palerme, en 1860. Les dialogues entre les prisonniers, appartenant, dans leur grande majorité, à la Mafia, décrivent de façon très analytique leur système mental. Chacun d'entre eux a commis des crimes souvent très graves, déclenchés par des causes où domine l'honneur blessé ou à peine mis en question. Ce sont des hommes qui sont allés jusqu'à mourir parce qu'on a porté atteinte, à un moment ou à un autre, à leur rôle dans une société fondée sur la force.

Leur conception de l'honneur exige une vigilance constante et une démonstration sans relâche qu'on est prêt à tout pour empêcher la moindre tentative de modifier les rapports de force déjà établis. Il y a les chefs reconnus donc, avec leurs hommes de main, et ceux qui, de temps à autre, cherchent à prendre leur place pour être reconnus à leur tour.

Les rôles au sein de ce milieu criminel continuent d'être respectés de façon très stricte derrière les barreaux. Gioacchino est le prototype même du chef inculte et décidé, sachant tolérer les petits commerces illicites et les disputes entre prisonniers à condition qu'on respecte systématiquement sa volonté quand il s'agit justement de canaliser les énergies de ce microcosme à première vue anarchique, où la loi officielle n'a pas droit de cité.

Il intervient, par exemple, avec un geste violent de la main pour mettre fin à une tricherie au jeu, dont la victime est un intellectuel, don Leonardo, emprisonné pour des raisons politiques²⁰; ou il décide froidement de l'exécution d'un autre mafieux, Nunzio, qui est coupable de lui avoir fait face et surtout d'être un indicateur de la police²¹. Il sait

17 *Ibidem*, p.109.

18 *Ibidem*, pp.129-130.

19 Cf. D. Gambetta, *La mafia siciliana. Un'industria della protezione privata*, Torino, Einaudi, 1992, p.192.

20 Cf. L. Sciascia, *I mafiosi cit.*, p.176.

21 *Ibidem*, p.198.

également que le maintien de son pouvoir nécessite des actes d'allégeance envers les personnes disposant de formes d'autorité qu'il ne pourrait pas maîtriser par la force.

C'est le cas de son rapport avec l'Inconnu, qui est un opposant de haut rang du pouvoir des Bourbons encore en place. Gioacchino, sentant la fin du régime désormais proche, fait le choix de soutenir le parti du futur vainqueur, dans le but de prolonger son pouvoir dans le temps.

Lorsque, dans la seconde partie de la pièce, le renversement politique a eu lieu, le chef mafieux apparaît au moment où il vient d'orchestrer une action criminelle de manipulation des personnes appelées à voter²². Son intervention permet à l'Inconnu, appelé désormais Excellence, d'être élu à l'occasion d'une consultation populaire qui n'a été qu'une mascarade.

Gioacchino, s'adressant à ses hommes qui ne comprennent pas bien en quoi le peuple est souverain dans le nouveau régime institutionnel, donne une véritable leçon de politique criminelle²³. Se glissant du côté du pouvoir qui est en train de s'affirmer en Sicile, il compte devenir indispensable à ce même pouvoir, en utilisant à cette fin les moyens de l'intimidation et de la violence. L'Inconnu étant devenu un représentant éminent du pouvoir officiel, l'action illégale doit donc s'exercer de façon plus discrète, mais non moins omniprésente. Comme les mafieux sont les alliés de certains hommes du nouveau régime, dit-il, il est important de ne pas compromettre ces derniers par des actions irréfléchies; d'où l'inopportunité, par exemple, d'actes criminels à haut risque. Si autrefois, conclut-il, l'intervention des mafieux était sollicitée pour des questions personnelles d'honneur conjugal blessé ou de vengeance, elle est devenue désormais indispensable pour briguer un poste de ministre²⁴.

L'allocution finale de l'Inconnu à la foule, qui l'acclame pour son élection, atteint son point culminant à propos du sens du mot Mafia.

"Il (il s'agit de son adversaire politique) m'a traité de mafieux; et il affirme que j'ai mené ma campagne électorale sur le terrain qui est propre à la Mafia ... Mais quel est donc, mes amis, le véritable sens du mot Mafia? Mafia signifie, selon un avis que nous partageons, élégance, fierté, noblesse d'esprit, sens de l'honneur, supériorité, perfection ... Si Mafia signifie cela, comme nous l'entendons, comme le bon peuple sicilien l'entend ... et non pas une association criminelle telle que l'esprit sournois et obscur de notre adversaire l'entend, eh bien je vous dis, mes amis, que je suis mafieux et fier de pouvoir apporter au Parlement de l'Italie unifiée, libre et grande le souffle vivifiant de la Mafia de notre île glorieuse"²⁵.

22 *Ibidem*, p.202.

23 *Ibidem*, p.203.

24 *Ibidem*, pp.211-213.

25 *Ibidem*, pp.223-224.

Derrière l'envolée lyrique de ces propos il faut lire tout l'effort d'un politicien qui cherche à embellir une réalité sociale faite de misère, d'ignorance, de soumission ancienne et de méfiance à l'encontre de tout ce qui peut changer.

Née dans un contexte historique de faiblesse, voire d'absence du pouvoir officiel, la Mafia décrite dans cette pièce sait évoluer pour mieux préserver son influence. En soutenant le pouvoir officiel, elle vise à s'infiltrer, d'abord au niveau des institutions locales puis de celles de la nation²⁶.

Les trois textes de Sciascia constituent autant d'étapes d'une même démarche philosophique tendant à prouver le rôle pervers du pouvoir, quelle qu'en soit sa légitimité.

Si, dans *Le député*, la soif d'un pouvoir de plus en plus étendu apparaît comme une sorte de maladie de l'esprit, déconnectée complètement de la morale, *La controverse de Lipari* décrit un pouvoir, tant séculier que religieux, qui est génétiquement oppresseur car il doit sa survie à une tradition de violence institutionnalisée, aux répercussions très graves pour les consciences individuelles. *Les mafieux* retrace les deux phases, l'une ouvertement et l'autre plus discrètement criminelle, d'une obsession du pouvoir qui est élevée au statut de règle de vie et ne recule devant aucune bassesse pour aller toujours plus loin dans le contrôle de la vie des gens.

Cette dernière étape résume en définitive les deux autres, notamment autour de la notion de Mafia en tant que pouvoir certes illégal, s'adaptant néanmoins à des situations historiques contingentes pour se maintenir en place.

Y a-t-il d'ailleurs une frontière nette, en matière de pouvoir, entre légalité et illégalité? Mais, surtout, peut-on parler d'une opposition véritable entre ces deux notions dans la Sicile qu'on nous décrit?

On doit forcément répondre par la négative si l'on s'en tient non seulement au contenu de la fiction théâtrale mais également à la réalité historique.

La leçon que nous livrent ces textes est des plus amères. Face à des cycles historiques qui se répètent implacablement pour se ressembler, l'espoir dans un changement de cap semble relever de l'utopie, comme les propos de l'ecclésiastique à la fin du *Député* l'indiquent. Et cette situation bloquée, concernant initialement l'aire géographique de la Sicile, semble destinée à s'étendre, telle une gangrène, à des espaces plus vastes.

Sciascia ne cessait de répéter, depuis la seconde moitié des années soixante-dix, qu'une véritable sicilianisation de la péninsule italienne, avec des dérives graves au niveau de la notion de pouvoir pervers, était désormais en cours²⁷.

L'histoire récente de l'Italie des années quatre-vingt-dix, à une époque où l'écrivain sicilien avait disparu, a apporté quelques désaveux salutaires au diagnostic particulièrement sombre véhiculé par les textes de théâtre, qui avait été nuancé dans un sens moins pessimiste par la suite. L'enquête "Mains propres", avec ses bouleversements

26 Sur l'évolution du phénomène de la Mafia cf. H. Hess, *Mafia*, prefazione di L. Sciascia, Bari, Laterza, 1984; G. Falcone (in collaborazione con M. Padovani), *Cose di Cosa Nostra*, Milano, Rizzoli, 1991.

27 Cf. A. Pieroni, "Sciascia: «L'ammalato grave è la giustizia», in "Corriere della Sera", 29/05/83, p.3. Voir aussi L. Sciascia, *A futura memoria*, Milano, Bompiani, 1989.

institutionnels et ses débordements médiatiques²⁸, ainsi que le phénomène des repentis de la Mafia ont montré un déblocage indiscutable de la situation historique à la fois en Sicile et en Italie²⁹.

Le pouvoir, voire le délire du pouvoir, avec le piétinement de la morale que cela implique, n'est donc pas une condition immuable et des issues sont envisageables.

C'est le mérite de certains grands moralistes tel Sciascia que d'avoir indiqué les points de contradiction les plus criants d'un pouvoir exploitant la faiblesse institutionnelle environnante pour consolider sa force.

Ces trois textes développent une problématique commune. Leur redondance de fond, avec des histoires construites de façon très linéaire, déclenchées par des prémisses données et débouchant inévitablement sur des conséquences somme toute prévisibles, révèle un but pédagogique précis.

Il n'y a rien de nouveau sous le soleil de Sicile, semble dire Sciascia, mais le mal a désormais envahi d'autres contrées et, à défaut de pouvoir l'éliminer, il faut au moins le démasquer dans ses moindres recoins. D'où la nécessité d'en décrire la logique, à l'aide justement d'une réflexion rationnelle, visant à déjouer les faux-semblants et les ambiguïtés du discours du pouvoir.

C'est à une décomposition méticuleuse de la structure rhétorique de ce discours que se livre l'auteur.

Lorsque, par exemple, dans *La controverse de Lipari*, l'émissaire de l'évêque parle de l'exemption "sacrée et inviolable"³⁰ des biens de l'Eglise des droits de douane et des taxes, le vice-roi réplique que le caractère sacré d'une telle prérogative est loin d'être incontestable.

"Vous devez me dire - continue-t-il - mais en me répondant par un oui ou par un non, si Jésus-Christ s'est fait crucifier pour les dîmes et s'il a versé son sang afin de racheter les droits de douane dont votre évêque et vous devriez vous acquitter"³¹.

Pris de vitesse par une argumentation audacieuse et rigoureusement conséquente, le chanoine se retranche derrière le silence de l'homme d'Eglise qui a besoin de soumettre une question délicate aux instances religieuses habilitées, en l'occurrence le Saint-Office.

Utilisant la rhétorique qui est propre à certaines formes du discours religieux, le représentant du pouvoir séculier brise soudainement la belle assurance de son interlocuteur, qui est pris au piège des armes dont il a coutume de se servir.

En de nombreuses occasions Sciascia montre les attitudes contradictoires de ceux qui, disposant du pouvoir, finissent inévitablement par en abuser.

C'est ce que nous montre encore la réaction de l'ancien professeur de lettres classiques, à la fin du deuxième acte du *Député*. Il refuse catégoriquement de bénéficier directement des retombées financières d'un certain plan d'urbanisme, au nom des intérêts

28 Cf. J. Georgel, *L'Italie au XXe siècle (1919-1995)*, Paris, La documentation française, 1996, p.115.

29 *Ibidem*, pp.116-118. Voir aussi E. Comarin, *Rupture à l'italienne. Eglise, mafia, communisme*, Paris, Hachette, 1994, pp.69-93.

30 Cf. L. Sciascia, *Recitazione cit.*, p.73.

31 *Ibidem*, p.73.

supérieurs de la communauté. Cependant ses scrupules ne dépassent pas le stade d'une déclaration de principe, formellement irréprochable, et la proposition de faire un présent consistant à sa fille, qui vient d'accoucher, ne sera pas repoussée³².

Quant à la rhétorique de l'intimidation mafieuse, le dialogue se déroulant, à la fin de la pièce *Les mafieux*, entre don Leonardo, l'Inconnu et Gioacchino, est extrêmement éclairant.

S'agissant de la nécessité de couvrir le meurtre d'un opposant politique, perpétré par un des hommes de main de Gioacchino, on invente un alibi avec des témoignages complètement fictifs. Don Leonardo, qui est censé avoir été lui aussi à un endroit où il n'avait point été, fait preuve d'abord d'une solidarité passive, mais le petit chef de la Mafia lui fait comprendre rapidement ce qu'on attend de lui en matière de faux témoignage. S'il paraît hésitant au début, il s'empresse ensuite d'avaliser les affirmations de l'Inconnu et s'engage, enfin, à confirmer l'alibi du meurtrier en feignant un soudain retour de mémoire³³.

Si la clarté de l'écriture de Sciascia ne laisse planer aucun doute quant aux réelles motivations du discours émanant du pouvoir, il faut préciser qu'il est possible de remonter à l'identité précise de ceux qui le détiennent, au-delà de la fiction théâtrale.

La dédicace de *La controverse de Lipari* à A. D., c'est à dire à Alexander Dubcek, premier ministre réformiste de l'éphémère printemps de Prague, écrasé par les chars soviétiques en 1968, suggère d'emblée dans quelle direction il faut orienter l'interprétation de l'histoire. Le critique Claude Ambroise établit un parallèle intéressant entre le rôle d'opresseur de l'autorité religieuse romaine au XVIII^e siècle et la fonction de gendarme de l'orthodoxie socialiste exercée par Moscou à l'époque de la guerre froide³⁴. Paru un an après les événements tumultueux de 1968, ce texte porte des traces évidentes des bouleversements idéologiques et des aspirations libertaires de cette période.

Concernant *Le député* et *Les mafieux*, le système politique décrit est manifestement celui de la Démocratie-chrétienne, avec son pouvoir tentaculaire et ses réseaux de clientèles. Ce parti, qui a régi les institutions et la vie sociale de la péninsule italienne pendant cinquante ans, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, a fait systématiquement l'objet de critiques sévères de l'auteur sicilien.

"La démocratie chrétienne - dit-il - n'a pas le sens de l'Etat. Elle ne promet d'ailleurs à personne la lune. Ni l'organisation rationnelle de l'économie. Ni une bonne administration. Ni une bonne justice. Et c'est précisément parce qu'elle n'est pas Etat et ne promet pas l'Etat aux Italiens, qu'elle leur plaît tant. L'idée d'Etat fait peur à mes compatriotes, un Etat qui, surtout s'il est démocratique, préconise ou impose certains choix, qui oblige à réfléchir, à se poser des questions, à se préoccuper des conséquences de telle ou telle décision politique. De cet Etat-là les Italiens ne veulent pas, naturellement, je parle de la

32 Cf. L. Sciascia, *L'onorevole cit.*, pp.42-43.

33 Cf. L. Sciascia, *I mafiosi cit.*, pp.218-219.

34 Cf. C. Ambroise, *op. cit.*, p.130.

majorité des Italiens qui gravitent autour de la démocratie chrétienne"³⁵.

Ce sont les pratiques de ce parti "sans justification idéologique"³⁶ qui l'inquiètent, car elles lui semblent mettre en cause le bien le plus précieux de l'homme, sa raison.

On ne peut véritablement saisir le message véhiculé par l'ensemble de la production littéraire de Sciascia si on ne tient pas compte de l'héritage culturel des auteurs des Lumières.

"J'ai lu ce livre - dit-il, en parlant du *Paradoxe du comédien* de Diderot - sans posséder de grandes connaissances sur le monde du théâtre et des acteurs; ce qui me fascina, ce fut tout autre chose: la façon dont il était écrit, l'intelligence de sa forme, la vivacité de son style, l'angle d'attaque choisi par l'auteur"³⁷.

"Clair, rapide, concis, précis, intelligent, bref, ironique: voilà Voltaire, tout ce qui pour moi représente la clé de l'écriture et du véritable métier"³⁸. Cette définition admirative du style de l'auteur du *Siècle de Louis XIV* révèle bien l'école de pensée à laquelle s'est formé Sciascia et tout particulièrement l'obsession d'une écriture claire, avec une argumentation qui ne cesse de rappeler la méthode d'une démonstration mathématique.

Le délire du pouvoir qu'il nous montre dans ces textes n'est, en définitive, que la conséquence d'une atteinte grave de la raison.

Le fait que la cause de cette atteinte change tout le temps et qu'elle s'appelle diabolisation de l'adversaire communiste dans *Le député*, rivalité déclenchée par des conflits dynastiques dans *La controverse de Lipari* ou pénétration de structures institutionnelles nouvelles par une association criminelle dans *Les mafieux*, n'est qu'une preuve supplémentaire d'une situation pathologique, d'une sorte de maladie qu'il est urgent de contrer.

D'où l'importance d'une écriture claire, percutante, ne laissant planer aucun doute quant aux thèmes évoqués et aux cibles visées.

Parler de la Mafia équivaut alors à parler d'une synthèse des maux qui peuvent atteindre la raison.

Toute la pièce *Les mafieux*, depuis la description du milieu criminel dans l'univers carcéral jusqu'à l'alliance de la Mafia avec les nouveaux représentants politiques de l'Italie unifiée, nous présente un microcosme sicilien fondé sur des complicités et des mensonges coupables et s'exprimant de façon ambiguë voire codée.

L'écriture de Sciascia a le mérite de reproduire pleinement cette ambiguïté tout en fournissant les clés pour l'interpréter. On comprend bien, à la fin de l'allocution de l'Inconnu, le vrai sens du mot Mafia. La définition scientifique, récemment formulée par le

35 Cf. L. Sciascia, *La Sicile comme métaphore*, Conversations en italien avec M. Padovani, trad. et adaptation de M. Padovani, Paris, Stock, 1979, p.181.

36 *Ibidem*, p.182.

37 *Ibidem*, p.102.

38 *Ibidem*, p.103.

sociologue Diego Gambetta, d'"une industrie qui produit, promeut et vend de la protection privée"³⁹ pourrait très bien convenir à cette fin.

Les questions morales soulevées par les textes que nous venons d'examiner constituent une excellente occasion de réflexion pour tout lecteur ou spectateur, même s'il n'est pas au courant de certaines particularités historiques et culturelles. Quelle que soit la contrée qu'il habite, en effet, il a intérêt à s'interroger sur la nature du pouvoir qui l'entoure et à veiller à ce qu'il ne s'exerce pas au détriment de la raison. Tel nous semble être l'enseignement d'un théâtre on ne pourrait plus pédagogique, portant la marque de l'instituteur que Sciascia fut pendant vingt ans.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

39 Cf. D. Gambetta, *op. cit.*, p.VII.



DE LA COLERE FIGEE D'OSBORNE A LA REVOLTE IMPUISSANTE DU THEATRE ANGLAIS POST-68 : BEAUCOUP DE CRIS, D'ECRITS, POUR RIEN ?

Introduction

Le théâtre anglais au début des années 50, comme figé dans la léthargie "culinaire" de l'Etat Providence, multipliait encore les comédies de salon ("*drawing-room comedies*"), amoncelées avant, pendant et après la guerre, lorsque les invectives de G. B. Shaw contre un théâtre de délassement, contre la complaisance béate d'une bourgeoisie installée et satisfaite proférées au début du siècle, trouvèrent enfin un écho chez les "*Angry Young Men*". Leur colère rejaillit du flambeau shavien presque éteint pour tenter d'assener un coup fatal à la convention, à la culture, et à l'ordre établi du "monde bien fait".

Renouveau, réveil, révolution, renaissance, résurrection, furent des termes qui s'ingénierent à décrire ce qui apparut aux yeux de toute la critique comme le signe tant attendu d'un souffle nouveau, sonnant enfin le glas de plusieurs années de monotonie culturelle : le théâtre anglais entra dans une nouvelle phase. Avec *Look Back in Anger* de John Osborne

More than any other single work in the century, it was a sociological phenomenon. Theatre historians were quick to point out that its first performance in May 1956 marks the real break-through of "the new drama" into British theatre, sweeping away the social commentary of Noel Coward's later comedy and Terrence Rattigan's problem plays¹.

Dans la succession de vagues que connaît le théâtre à partir de cette date précise, l'année 1968, avec ses espoirs et illusions avortés, ses futilités, anarchiques et vaines tentatives de "changer le monde", constitue un point de repère incontournable : la naissance d'un théâtre ayant pour figures emblématiques, Howard Brenton, David Hare et Trevor Griffiths. Trois auteurs prolifiques qui surent dépeindre le drame d'une génération désespérée.

1 Christopher INNES, *Modern British Drama : 1890 - 1990*, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge U. P., 1992, p. 98.

I. UN NOUVEAU THEATRE ANGLAIS ?

1. La léthargie culturelle des années 50

1.1. Un paysage monotone

La révolution théâtrale de 1956 n'a pas engendré un nouvel âge d'or du théâtre anglais. S'il ne peut naître de Shakespeare chaque siècle dans une floraison égale à celle de l'époque élisabéthaine, l'histoire du théâtre universel regorge de dramaturges anglais désormais admis à siéger au Panthéon de la création artistique. Des pièces comme *The Way of the World* (W. Congreve), *The School for Scandal* (R. B. Sheridan), *The Importance of Being Earnest* (O. Wilde), pour ne citer que quelques exemples, furent autant de chefs-d'œuvre consacrés dans le répertoire universel, tant par leur intensité dramatique que par leur sophistication littéraire. Ces pièces, en grande partie des comédies de mœurs, de caractères ou d'intrigues, réussirent à jeter les bases d'une forme de théâtre bourgeois anglais, qui restera l'expression dramatique dominante de l'époque victorienne. Cette tendance mélodramatique, constamment remise en cause par Oscar Wilde, fut la cible principale de Shaw, "le plus grand dramaturge après Shakespeare". Il reste le plus farouche opposant aux normes théâtrales établies. Sa guerre inlassable contre l'Establishment, contre la Censure et le spectacle de délassement durera jusqu'à sa mort en 1950.

Le théâtre anglais du début du siècle connut aussi des auteurs comme John Galsworthy et Harley Granville Barker qui, dans des pièces aux titres évocateurs comme *Justice* et *Waste*, offrirent une peinture critique des classes possédantes, dans des véritables plaidoyers pour plus de justice sociale.

A côté de figures consacrées comme F. Lonsdale et S. Maugham, l'Angleterre des années 50 assista aux débuts de J. B. Priestly, Noel Coward, et à l'émergence du théâtre "poético-intellectuel" de T.S. Eliot et Christopher Fry.

Ce qu'il convient de retenir, c'est que dans la profusion de pièces mélodramatiques que connut l'Angleterre de l'après-guerre, deux noms émergent incontestablement : N. Coward et Terrence Rattigan. Deux auteurs prolifiques passés maîtres dans l'art des comédies de salon. *Relative Values* (1951), de Coward, donna lieu à près de cinq cents représentations en moins de deux ans au Savoy Theatre de Londres. L'action de la pièce se passe dans un château de l'East Kent. Le fils d'un compte jette son dévolu sur une vulgaire actrice qui n'est autre que la femme de chambre de sa mère. L'intrigue de *Quadrille*, une autre comédie de Coward (1952), peut se résumer à la fuite du marquis de Heronden avec une certaine Mrs. Axel Diensen.

Les personnages de ces pièces, comme ceux de *Who's Sylvia* (1950) ou *Separate Tables* (1954) de Rattigan, le "roi de la scène anglaise" de cette époque², se pavanent dans le meilleur des mondes, savourant des heures de thé, distingués, polis et convenables, dans une Angleterre sans grands soucis, sans conflits de classes, fière du spectacle de son bien-être. Il semble qu'aucun signe avant-coureur ne présageât une aube nouvelle dans la création artistique. Ni les théâtres sophistiqués d'Eliot et Fry, ni l'élan prometteur du romancier Graham Greene avec sa première pièce *The Living Room* (1953). Les heureux présages laissés par Peter Ustinov avec *The Love of Four Colonels* (1951), ou *Romanoff and Juliet*

2 "The reigning king of the English stage", dans John Russel Taylor, "The Early Fifties", *Anger and After*, London, Methuen and Co. Ltd, 19699, p. 18.

(1956), devaient tour à tour laisser sur leur faim, les expectatives avides de critiques comme Kenneth Tynan, constamment à l'affût du moindre signe d'innovation.

1.2. Les pièces étrangères : seules innovations

Seules des pièces étrangères (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, *l'Alouette* d'Anouilh, *Summer Times* d'Ugo Betti, etc.) semblaient rehausser ce paysage monotone.

Pendant ce temps en France, Adamov, Beckett et Ionesco, révélés presque ensemble entre 1950 et 1953, dans une "contestation radicale du langage"³, avaient déjà planté le cadre du Nouveau Théâtre. A la suite de *En Attendant Godot*, jouée à l'Arts Club en 1955, le public anglais devait découvrir *La Leçon*, *La Cantatrice Chauve* et *Le Nouveau Locataire* d'Ionesco.

L'influence de pièces étrangères sur le renouvellement du théâtre anglais ne fut pas l'apanage des seules innovations françaises. Car 1956 fut aussi l'année où le public londonien découvrit le théâtre de Brecht à travers des représentations magistrales du Berliner Ensemble : un nouveau style de jeu théâtral, une autre forme d'utilisation du décor, de la musique, des costumes et des accessoires faisaient irruption sur la scène, comme pour consacrer, au bout d'une gestation séculaire, l'accouchement difficile du nouveau théâtre anglais. Si l'influence américaine sur le renouvellement théâtral fut beaucoup moins sensible, des pièces comme *The Crucible* d'Arthur Miller, *Requiem for A Nun* de Faulkner, *Orpheus Descending* de T. Williams, déjà consacrées dans le théâtre occidental, firent naturellement partie du répertoire dramatique du Royal Court.

1.3. *Saint's Day* : un premier signe

Toutefois, *Saint's Day* de John Whiting, dans sa colère à peine déguisée, commença à mettre fin à la lassitude culturelle ambiante. Dans un mélange philosophico-littéraire, cette pièce au ton audacieux traite du thème de la colère d'un écrivain vieillissant contre une société hypocrite qu'il soupçonne de vouloir sa mort. La pièce fut soutenue par des hommes de théâtre comme T. Gutrie et P. Brook qui virent en elle "le produit d'un esprit nouveau et hors pair"⁴. Si la pièce fut primée au concours d'oeuvres dramatiques de 1951, année du Festival de Grande Bretagne, *Saint's Day* n'eut pas pour autant la répercussion majeure escomptée, pas plus d'ailleurs que *The Marching Song* (1954) du même auteur, légèrement handicapé par son avance sur l'époque. Mort peut-être trop tôt pour incarner ce mérite incontestable, Whiting reste cependant l'un des plus honorables précurseurs du nouveau théâtre anglais des années 50. Des pièces comme *The Devils*, inspirée de *The Devils of Loudun* d'Aldous Huxley, dans sa présentation critique du thème du fanatisme religieux dans un contexte historique, contribuèrent certainement à préparer le public anglais à un renouvellement théâtral.

3 Geneviève SERREAU, *Histoire du Nouveau Théâtre*, coll. "Idées", Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

4 "... The product of a new and extraordinary theatrical mind". Peter Brook and Tyrone Gutrie, cité par J.R. TAYLOR, op. cit., p. 24

2. Contexte de la renaissance théâtrale

2.1. Contexte socio-politique

Il serait inexact de croire qu'une telle renaissance ait pu survenir en marge du contexte social, économique et politique. Entre 1945 et 1951, le gouvernement travailliste d'Atlee, entreprit l'instauration d'une société anglaise plus juste et plus égalitaire. Le vaste programme de réformes qu'il entama (modernisation, plein emploi, sécurité sociale...) engendra l'Etat Providence (ou "Welfare State"). Cette ambition colossale, devant des difficultés économiques énormes, fut accompagnée de mesures d'austérité qui rendirent le gouvernement impopulaire. Revenu au pouvoir en 1951, le parti conservateur dut maintenir la politique d'austérité jusqu'en 1954, année de profond soulagement cristallisé en slogan autour de 1959 : "Nous n'avons jamais été aussi heureux !" ("We never had it so good !"). L'amélioration spectaculaire du niveau de vie aboutit à l'illusion d'une société d'abondance, une société de consommation dont les méfaits, fustigés dans des pièces des années 70 comme *Plenty* et *Knuckle* de David Hare, relèvent chez Bigsby, d'une certaine ironie de l'histoire dans le coeur de l'époque thatchérienne.

History repeats itself, this time as a farce. Whereas Sir Harold Macmillan had told the British that they had never had it so good, Mrs. Thatcher now tells them that they have had it far too good for far too long.⁵

L'orgueil de la fausse abondance comme gage d'un aboutissement illusoire trahit les nombreuses difficultés qui ponctuèrent la saga de quatre premiers ministres conservateurs : W. Churchill, A. Eden, H. Macmillan, A. Douglas-Home. La victoire contre l'Allemagne nazi n'ayant pas endigué les séquelles de la guerre, la Grande Bretagne, mal armée pour la concurrence, vit son expansion entravée d'autant plus que l'empire de sa majesté était secoué de toutes parts par des colonies rebelles. Cette régression progressive fut parachevée en 1956, avec la malencontreuse expédition de Suez, ajoutant ainsi à la débâcle honte et humiliation.

La génération d'après-guerre, déçue par une politique de démission et menacée par la bombe atomique, constata avec fureur que pauvreté, injustice sociale et guerre, étaient toujours autant de hantises constantes. Une amère nostalgie sur fond de malaise se substitua progressivement aux rêves de grandeur, pendant que les symboles de la nation, désavoués de toutes parts, engendrèrent doutes, méfiances et suspicion, chez une jeunesse meurtrie dans la chair. C'est justement de cette jeunesse qu'émergeront les "*Angry Young Men*", plus précisément, les jeunes auteurs dramatiques qui "réinventeront" le théâtre britannique à partir de 1956.

5 C.W.E. BIGSBY, "The Politics of Anxiety : Contemporary Socialist Theatre in England", *Modern Drama*, XXIV, 4(1981), p. 392.

(L'histoire se répète, elle nous revient cette fois comme une farce. Tandis que Sir Harold Macmillan avait dit aux Anglais qu'ils n'avaient jamais été aussi heureux, Mrs. Thatcher leur rappelle aujourd'hui qu'il ont été trop heureux pendant trop longtemps.)

2.2. Le rôle de l'état dans le développement du théâtre

Un autre phénomène indispensable à la compréhension du renouveau théâtral réside dans le spectaculaire développement du théâtre subventionné, institution qui, tout d'un coup, libéra le théâtre des contraintes de la rentabilité. Des sommes colossales ont ainsi été consacrées à la construction de nouveaux théâtres (*Royal Court Theatre, National Theatre*), à l'aide financière des jeunes auteurs, à la création de nouvelles compagnies, etc. Même s'il ne paraît pas possible d'évaluer le rapport entre l'importance des subventions et la qualité des spectacles ou leur impact sur le public, même s'il ne serait pas aisé de justifier le privilège accordé aux théâtres situés à Londres, les résultats de cette intervention systématique de l'état n'ont pas tardé à se manifester. Les metteurs en scène, mis à l'abri de la faillite immédiate s'investirent davantage dans le spectacle de qualité et dans l'expérimentation. Progressivement, les salles s'ouvrirent à un public marginal, jusque-là mis à l'écart du monde du théâtre. Des metteurs en scène de génie comme Joan Littlewood et P. Brook, mûs par une incessante quête de renouvellement de l'esthétique, sont à retenir parmi les artisans de cet épanouissement spectaculaire. Toutefois, si cette "assistance" de l'état a permis de libérer des énergies autrement condamnées à la latence, la révolution du théâtre puise ses racines dans le malaise et la frustration nés de la grande désillusion de l'après-guerre. C'est dans ce contexte que le *Royal Court* s'ouvrit un soir à Jimmy Porter, sans se douter du torrent qui allait s'y engouffrer.

3. L'engagement piégé

3.1. *Look Back in Anger* : la colère inoffensive

Jimmy Porter, le héros d'Osborne s'attaquant ouvertement à l'Angleterre contemporaine dans son inavouable apathie, fustigeant pêle-mêle, la société, la politique, les femmes, les églises, le conservatisme, les journaux du dimanche, la famille anglaise... fut salué comme le porte-flambeau de sa génération. Ces mots d'Arnold Wesker en sont une bonne illustration :

The extraordinary thing is that we all happened round about the same time, and Osborne having Jimmy Porter say, "there are no brave causes left," found a response in so many of us. (...) We were all of us absorbing the same kind of atmosphere : the war had been a formative part of our lives, followed by the hope of 1945, and the general decline from then on. So we were the generation of that decline, desperately wanting to find something, being tired of pessimism and the mediocrity ...⁶

A partir de *Look Back in Anger*, le public anglais assista à une floraison de jeunes talents qui injectèrent dans le théâtre un souffle vivifiant, né de la désillusion. L'éclosion formidable de thèmes nouveaux, de décors et de langages en total divorce d'avec le raffinement des comédies de salon délimitèrent les contours ardents d'une ère nouvelle. Si la prolifération d'expressions neuves telles que "*dustbin drama*" ("théâtre de poubelle"),

6 Arnold Wesker, cité par R. CORNISH et V. KETELS, *Landmarks of Modern British Drama : The Plays of The Sixties*, London and New York, Methuen, 1985, p. vii

"kitchen sink drama" ("comédie d'évier de cuisine"), ou "chamber-pot comedy" ("comédie de pot de chambre") n'ont pas toujours dépassé la surface des textes, elle témoigna du goût de cendre d'un nouveau théâtre. Parmi les auteurs qui surgirent, à la suite d'Osborne, de ce bouillonnement exemplaire, les plus connus furent A. Wesker, John Arden, Harold Pinter⁷. L'émergence de dramaturges comme David Mercer, Edward Bond ou Joe Orton, quelques années plus tard, indiquait déjà un autre courant, une autre génération, une autre direction dans la succession de "vagues" qui prenait naissance. Ces auteurs dramatiques sont trop disparates pour être regroupés sous une même bannière. Il n'empêche que *Look Back in Anger*, d'une manière plus ou moins directe fut, pour eux, la pièce-phare d'une génération, en colère contre la société, contre la politique, contre l'histoire, contre une jeunesse frustrée et apathique. En colère contre elle-même.

3.2. Un cri dans le vide

L'effervescence théâtrale alla en crescendo avant de s'essouffler une décennie plus tard dans les murs du *Royal court* ou du *National Theatre*. Comme désamorçés par une sorte d'accoutumance avec le théâtre subventionné, "les héros de la colère" commençaient à défiler sur les planches, comme des métaphores cyniques de leur propre impuissance. Si la véhémence des récriminations restait toujours l'emblème enflammé d'un climat de désenchantement, la vitupération et la croisade enclenchées par les "Angry Young Men" retentirent en 1968, comme un cri dans le vide, une révolte vaincue par l'*Establishment*, une contestation figée dans sa colère inoffensive. Ce sombre ressentiment a été décrit par Steven H. Gale dans "John Osborne : Look Forward in Fear", publié dans *Essays on Contemporary British Drama* en 1981 :

When he wrote *Look Back in Anger*, Osborne was indeed looking back in anger at an insensitive world and time. He was filled with rage. Now he is looking at another insensitive world and time but he is looking forward and with fear. Where once he was aggressive and sought to goad his contemporaries into a life of feelings, he is now desperate in his fear of a world which is attacking him and which will crush him and his way of life.⁸

C'est cette rage contre la révolte inoffensive qui provoqua le coup de barre plus à gauche de l'engagement politique du théâtre post-68.

II. LES ANNEES 70 : DE LA COLERE A LA FEROCITE

Dans la préface de *New Theatre Voices of the Seventies*, Martin Esslin constate avec amertume, la modestie combien frappante de ce qui fut considéré de façon un peu abusive, comme une révolution théâtrale. Situant l'avènement d'Osborne dans un contexte mitigé et

⁷ On peut également citer Shelagh Delaney, Ann Jellicoe, N.F. Simpson, Nigel Denis, Henry Livings, David Rudkin, Robert Bolt, etc.

⁸ Steven H. GALE, "John Osborne : Look Forward in Fear", in Bock, Hedwig, and Wertheim Albert, eds., *Essays on Contemporary British Drama*, München, Max Hueber Verlag, 1981, p.5.

peu flatteur, il rappelle, non sans ironie, la 29^e année consécutive du succès de *The Mousetrap* d'Agatha Christie avant d'ajouter :

The situation is by no means encouraging : great progress has been made but some of it has turned sour (...). Osborne has turned from an angry young man into a cantankerous old blimp; John Arden (...) in a self-imposed exile from what he regards as "establishment theatre". Wesker seems to be excluded from performance in this country.⁹

Si les mérites de Pinter, Wesker, Bond ou Stoppard restent incontestables, ils ne constituent pas nécessairement le trait le plus pertinent du théâtre anglais des années 70. Le fait le plus marquant du théâtre de cette période est loin d'être un prolongement de la grande marée des années 60. Il s'agit bel et bien d'un nouveau courant, d'une nouvelle génération plus extrémiste dans l'engagement politique, plus virulente et plus intransigeante dans l'invective : une génération qui passe de la colère à la férocité politique.

1. L'émergence du "*Fringe Theatre*"

1.1. Un théâtre parallèle

A partir de 1968, c'est le problème de la fonction même du théâtre qui commença à se poser avec acuité. Une crise culturelle secouait aussi bien l'Angleterre que les autres pays du monde. La notion de "lieu théâtral" se voyait remise en question, les salles traditionnelles avec dorures et autres fauteuils rouges devenaient dangereusement suspectes. En revanche, d'autres espaces moins théâtraux (garages, entrepôts, églises, cantines, etc.) choisis pour leurs dimensions "publiques" (terme que certains dramaturges comme H. Brenton préfèrent d'ailleurs à "politique"), se retrouvaient être les lieux privilégiés des nouveaux spectacles. Ce théâtre parallèle ou souterrain, prit le nom de "*Fringe Theatre*" ("Theatre Marginal"). Il se voulait avant tout un théâtre de participation, et d'agitation-propagande ("*agit-prop*"), qui affichait volontiers, son rôle et ses objectifs politiques. Véritable fer de lance du théâtre anglais des années 70, le "*Fringe Theatre*", dut, en partie, son éclosion à l'aide substantielle de l'*Arts Council*. Il s'agit d'un théâtre qui, de par sa forme, ses thèmes, son style, son langage et ses objectifs particuliers, allait vers le public dans des endroits peu conventionnels. Ceux qui devaient nourrir la nouvelle vague de 1968, David Hare, Howard Brenton, David Edgar, John McGrath, Howard Barker et Snoo Wilson entre autres, y ont fait leurs premières expériences.

1.2. Révolution des thèmes et des formes

La révolution des thèmes de la désillusion sera désormais axée sur la décomposition irréversible de la nation anglaise présentée comme un terrain marécageux, anachronique, froid et humide, à l'image de celle qui est cruellement dépeinte dans *Slag*¹⁰ ou *Plenty*¹¹ de

9 Martin ESSLIN, in Simon TRUSSLER, ed., *New Theatre Voices of the Seventies*, London and New York, Methuen, 1981, p. vii.

10 D. HARE, *Slag* in *The Early Plays*, London, Faber and Faber, 1992.

11 D. HARE, *Plenty* in *The History Plays*, London, Faber and Faber, (1984), 1989.

David Hare. La forme, contrairement au schéma naturaliste, préfère les scènes morcelées, épisodiques, éclatées en plusieurs séquences comme pour mieux cerner la fragmentation d'une époque désenchantée. Les personnages chevauchent le temps et l'espace, à grandes enjambées frénétiques comme dans *The Romans in Britain*¹² ou *Weapons of Happiness*¹³ de Brenton dont le style incendiaire, pousse l'agressivité jusqu'au seuil du nihilisme, pour bousculer le public anglais dans sa torpeur résignée. Ce regain d'intérêt pour la provocation, portait en germe une floraison d'idées nouvelles, une nouvelle race de dramaturges dont le langage "blessé", obscène et parfois délibérément sexuel et scatologique, déverse sur les scènes, une vague torrentielle de critiques socio-politiques, dans une fureur iconoclaste contre la "démission" de leurs prédécesseurs. Constamment à l'écoute des problèmes de l'Angleterre contemporaine, ces nouveaux dramaturges, plus que les précédents, interpellent, dénoncent, bousculent les tabous, pour débusquer les avatars d'un conformisme désabusé. L'Angleterre n'est plus qu'un camp de concentration, gouvernée par une coalition néo-fasciste, et Churchill, l'illustre symbole de la nation, n'est plus l'homme qui a vaincu Hitler, mais un cadavre en putréfaction qui hante la mémoire collective dans *The Churchill Play*¹⁴ de Brenton. L'histoire de l'Empire, devient un tissu de mensonges et d'hypocrisie dans *Hitler Dances*¹⁵ et *Plenty*¹⁶. Aux yeux de ces dramaturges, l'expression théâtrale doit s'intégrer dans le combat politique. L'originalité et la singularité des oeuvres se déploient dans plusieurs directions, entre l'incitation politique comme dans *Fanshen*,¹⁷ inspiré du théâtre épique brechtien et basée sur une "page mythique" d'une révolution agraire dans un village chinois, et l'aveu d'impuissance comme dans *Teeth'n'Smiles*¹⁸ où un groupe de rock, enragé de ne pouvoir changer le monde, choisit de s'auto-détruire. Si mille facettes sont rattachées aux différents modes de représentation de ce théâtre, une seule préoccupation en est le principe gouvernant : la guerre ouverte contre les institutions socio-politiques, la volonté d'éveiller, d'interroger, de changer. Un défi constant à l'organisation théâtrale et une résolution opiniâtre de créer un théâtre qui serait à l'avant-garde des changements socio-politiques de l'Angleterre contemporaine.

Si des institutions comme le *National Theatre* ou le *Royal Court*, jouèrent un rôle majeur dans l'éclosion et l'épanouissement du théâtre de la génération d'Osborne, ceux de Brenton et Hare en revanche, appartiennent à un courant qui naquit dans le rejet et la négation des structures officielles du théâtre grand public. Les pièces, à travers un réseau de circulation parallèle du "*Fringe Theatre*", se fixaient pour objectif d'atteindre "l'Angleterre profonde" dans des lieux de représentation particuliers. Théâtre mobile, "adaptable", portatif et pauvre par nécessité, décor dépouillé souvent réduit au strict minimum, exploitation du jeu et de la pantomime sont des caractéristiques propres à cette tradition qui se passait volontiers de troupes fixes, domiciliées à un théâtre précis.

Il convient peut-être de souligner le caractère avant-gardiste de ce théâtre, par opposition à celui des générations précédentes. Car *Look Back in Anger*, pas plus que le

12 Howard BRENTON, *The Romans in Britain*, in *Plays : Two*, London, Methuen, 1989.

13 Howard BRENTON, *Weapons of Happiness*, in *Plays : One*, London, Methuen, 1986.

14 H. BRENTON, *The Churchill Play*, in *Plays : One*, London, Methuen, 1986.

15 H. BRENTON, *Hitler Dances*, London, Methuen, 1982.

16 D. HARE, *Plenty*, op. cit.

17 D. HARE, *Fanshen*, in *The Asian Plays*, London, Faber and Faber, (1986), 1989.

18 D. HARE, *Teeth'n'Smiles*, in *The Early Plays*, London, Faber and Faber, 1992.

torrent qu'elle déchaîna ne pouvait en aucune façon présenter de danger pour l'ordre théâtral établi. Ne pouvant briser le carcan traditionnel qui l'a vu éclore et prendre forme, le "combat" de Jimmy Porter, mort-né au Royal Court, ne pouvait que se noyer davantage dans le vaste océan des temples de la convention. Le principal mérite d'Osborne c'est peut-être d'avoir eu "l'audace de réintroduire l'invective sur une scène où dominaient des oeuvres qui flattaient les préjugés et la moralité bourgeoise d'un certain public"¹⁹. Au demeurant, *Look Back in Anger*, dans la droite ligne du schéma naturaliste, se découpe en trois actes linéaires : présentation-conflit-dénouement. Il y a peut-être lieu de se demander si une autre possibilité aurait été envisageable, si une totale rupture d'avec les formes existantes aurait été recevable chez le public anglais de la fin des années 50. Les thèmes d'Osborne étaient certes contestataires, mais leur divorce n'a pas su dépasser les formes, les structures théâtrales et les lieux de représentation établis.

Jailli d'un contexte marginal, le théâtre post-68 en revanche, se caractérise par un viol des bienséances. L'engagement du théâtre inspiré du "*Fringe Theatre*", dans un avant-gardisme exacerbé, entendait participer à un combat politique. La virulence du ton désavouait toute compromission de complaisance : "*It was summed... as 'the explosions, blood, and vomit' theatre*"²⁰.

1.3. Les limites de la marginalité

Toutefois, devant le hiatus entre ambitions de dramaturges et potentialités réelles du théâtre dit "engagé", entre passions idéologiques et enjeux réels du monde du spectacle, force nous est d'émettre nuances et réserves. En effet, dans quelles mesures un théâtre d'agitation-propagande pouvait-il satisfaire les intransigeances d'un engagement politique ? Peut-il exister un théâtre véritablement politique sans une transformation radicale préalable du système social ? Le rapport ambigu entre théâtre et révolution sociale n'est-il pas en soi un écueil fatal ? Pendant combien de temps un théâtre peut-il exister en marge du courant général ? La pertinence de toutes ces questions renvoie à l'essence même du théâtre, comme l'ont souligné les auteurs du Nouveau Théâtre Anglais :

Dans un monde totalement réconcilié, il n'y aurait peut-être plus de théâtre, dans un monde totalement aliéné non plus. La situation la plus favorable pour le théâtre serait peut-être d'avoir à chanter ce que les hommes font, et dans une telle perspective, le moins arbitraire des théâtres serait sans doute le théâtre "poème de la révolution"²¹.

Quoiqu'on puisse y répondre, le "*Fringe Theatre*", malgré ses nobles intentions, n'a en aucune manière atteint les objectifs politiques affichés. L'enthousiasme de l'agitation-propagande n'a pas toujours trouvé les voies d'accès vers le public ouvrier ("*working class audience*"), pendant que le danger d'être récupéré par l'*Establishment* et le risque de perdre

19 Daniel SALEM, *La Révolution Théâtrale Actuelle en Angleterre*, Paris, Denoël, 1969, p.46.

20 Claire COLVIN, "Why Theatre Needs its Fringe", *Contemporary Review* 228, 1976, p.39.

21 M.-C. PASQUIER, N. ROUGIER, B. BRUGUIERE, *Le Nouveau Théâtre Anglais*, Coll."U2", Paris, Armand Colin, 1969, p.38.

pour de bon l'hypothétique auditoire que le dramaturge entend inciter à la réflexion politique, restent des menaces constantes.

Le "*Fringe Theatre*", ponctuel et éphémère dans son irruption soudaine en 1968, dut faire le constat de sa propre mort autour des années 72²², pendant que le théâtre grand public, multipliant les subventions finit par devenir le nouveau "tremplin" pour ceux qui, quelques années auparavant, nourrissaient le mythe d'un théâtre souterrain devant noyauter les scènes officielles. La plus grande contribution du "*Fringe Theatre*" c'est d'avoir offert à un nombre extraordinaire d'hommes de théâtre des années 70 un cadre privilégié d'apprentissage technique et artistique, en un laps de temps assez court, mais fort intense.

2. 1968 et le théâtre anglais

2.1. Un exemple de confusion

L'expression dramatique, pour autant, n'est pas monolithique dans un éventail uniforme. A l'image de l'inextricable désordre des années post-68 qu'ils tentent de restituer, l'ensemble des thèmes, souvent contradictoires et ambivalents, reste un exemple de confusion qui constitue paradoxalement la force majeure de ce théâtre. Jed, le héros tragique de *Magnificence*,²³ saute en même temps que la bombe destinée à son ennemi politique, responsable de la mort de son enfant. Sa croisade romantique contre le "shitstem", à l'image de la révolte futile de Maggie, dans *Teeth'n'Smiles*, Susan, dans *Plenty*, ou Gethin Price, dans *Comedians* de Trevor Griffiths²⁴ aboutit à un cul-de-sac suicidaire, vain, et dénué de tout message politique clair. Si cette absence de clarté, fruit d'une ambiguïté délibérée dans un univers dramatique aux pistes savamment brouillées, peut être le reflet du désarroi d'une génération sans repère, elle constitue aussi l'obstacle majeur à l'incitation politique déclarée. La volonté de changement devient alors victime de sa bipolarisation entre les exigences d'un art politique et raffiné et une critique exacerbée de la production artistique, en guerre permanente contre le héros humaniste sentimental, contre l'identification psychologique. Le personnage devient "bicéphale", dédoublé, grossi, le bien et le mal étant l'envers et l'endroit d'une médaille sanglante. C'est ainsi que le rôle du criminel et de l'inspecteur de police sont joués par un même acteur dans l'univers sanglant de *Revenge* où forces de l'ordre et criminels deviennent partenaires dans une danse de mort²⁵. De la même façon, les rôles de Sam "Numéro 1" et "Sam Numéro 2", deux frères diamétralement opposés sont joués par un même acteur dans *Sam Sam* de Griffiths²⁶ pour dramatiser la "fracture" d'un même individu.

2.2. Mai 68 et le théâtre anglais.

Les événements de Mai 1968 en France sont souvent cités comme la source principale d'une certaine orientation du théâtre politique anglais des années 70. La tentation

22 Mais les caractéristiques du "*Fringe Theatre*", agressivité, choc, violence, cruauté, etc. se retrouvent dans plusieurs pièces écrites après cette période : *The Romans in Britain*, *A Short Sharp Shock*, ...

23 H. BRENTON, *Magnificence*, in *Plays : One*, London, Methuen, 1986.

24 Trevor GRIFFITHS, *Comedians*, London and Boston, Faber and Faber, 1988.

25 H. BRENTON, *Revenge*, London, Methuen, 1970.

26 T. GRIFFITHS, *Sam Sam*, in *Plays and Players*, April 1972.

d'y souscrire est très forte, tant nous y incite l'effet considérable que Mai 68 semble avoir eu sur les jeunes dramaturges d'alors. Brenton, McGrath, et Hare l'évoquent constamment²⁷ tandis que *The Party*²⁸ de Trevor Griffiths a pour toile de fond Paris en pleine émeute.

Dans ces années troubles où se conjuguèrent en Europe prospérité et croissance économique sur fond de crises sociales, Mai 68 fut ressenti par les dramaturges anglais comme la manifestation symbolique d'un effondrement planétaire et la fragmentation de l'illusion d'un ordre social sans faille et sans contradiction. Des signes tangibles de ruptures culturelles des années 60 (campagnes contre la guerre du Viêt-nam, dénonciation de la société de consommation, "culte" du sexe et de la drogue...) symbolisées aux États-Unis par les hippies, ne manquèrent pas aussi d'influencer le théâtre britannique de cette époque, tant par leur rejet total des normes, que par leur conscience d'une grande désillusion.

Toutefois, si les pièces restent imprégnées de ce climat de désenchantement, c'est la chronique de la décadence progressive de l'Angleterre d'après-guerre qui domine l'intention dramatique. *Brassneck* ("neuf criminel"), écrite par Hare et Brenton, à travers la saga de la famille Bagley, entre 1945 et 1970, stigmatise l'extrême décomposition des choses²⁹. L'indépendance de l'Inde dans *Destiny* de David Edgar³⁰, la corruption des institutions dans *Knuckle* de D. Hare³¹ ou *Revenge* de Brenton, la persistance de l'oppression britannique en Irlande dans *The Romans in Britain* de Brenton, la double impuissance politique et sexuelle des réformateurs socialistes dans *The Party* de Griffiths, sont autant d'éléments qui traduisent l'engagement des jeunes auteurs des années 68. Né d'une révolte, leur théâtre engendre malaise, nausée et frustration, tant pour un passé révoltant et insoutenable que pour un présent déserté par l'espoir.

L'année 1968 fut le point de départ de profondes déchirures qui secouèrent les décennies suivantes. Le rayonnement déchaîné de la culture "pop", l'apogée de la société "permissive" des "*swinging sixties*", le triomphe du non-conformisme des jeunes, achevèrent de démolir les vestiges du puritanisme de l'époque victorienne. L'homosexualité, l'avortement, le divorce, le féminisme, revendiquent un nouveau statut dans un espace social en pleine mutation. Mais ce théâtre d'explosion culturelle, univers dramatique de *Slag*, *Plenty*, ou *Teeth'n Smiles* de David Hare, s'est effectué sur un fond de malaise que devaient parachever de graves crises économiques qui achevèrent de démolir l'épopée wilsonienne.

Mais pour le théâtre, l'année 1968 reste avant tout celle de l'abolition de la Censure.

3. La censure

3.1. Une persistance anachronique

Il y a tout lieu de crier au paradoxe devant la persistance d'une telle restriction dans une aussi vieille tradition de liberté. Perpétué à travers les siècles, ce "bâillon royal", sous la vigilance tatillonne et despotique du Lord Chamberlain, entrava considérablement le développement du théâtre en Angleterre. Limitation intolérable pour l'expression théâtrale,

27 Voir à ce sujet leurs interviews dans Simon TRUSSLER, ed., *New Theatre Voices of the Seventies*, London, Methuen, 1981.

28 T. GRIFFITHS, *The Party*, London, Faber and Faber, 1974.

29 D. HARE et H. BRENTON, *Brassneck*, London, Eyre Methuen, 1974.

30 D. EDGAR, *Destiny*, London, Eyre Methuen, 1976.

31 D. HARE, *Knuckle*, in *The History Plays*, op. cit.

la Censure entravait aussi bien le choix des thèmes et des formes, que celui du système de représentation, par une loi inadéquate³², délibérément imprécise et tout à fait contraire aux réalités sociales de l'Angleterre d'après-guerre³³. Toutefois, la responsabilité du Lord Chamberlain dans une survivance aussi anachronique a souvent été exagérée, car, en réalité, seule une minorité d'intellectuels, à la suite de Shaw, s'étaient constamment insurgés contre ce musellement de la pensée moderne. Le grand public pour sa part, encore réfractaire à toute violation du carcan puritain hérité du rigorisme victorien, trouvait en la Censure le meilleur moyen de protéger une moralité en pleine fragmentation. Une clé du paradoxe réside dans le fait que la Censure, le public et les auteurs dramatiques avaient fini par trouver un compromis tacite, relativement favorable à tous les partis : les pièces interdites, à la gloire de l'auteur, faisaient la joie des clubs privés bien connus pour leur succès en Angleterre. Il n'empêche que la question de la Censure, de plus en plus intégrée dans les controverses de la presse britannique, devint au fil des ans l'objet d'une campagne de plusieurs articles, de clubs et sociétés privés, qui prirent le relais du combat de Shaw. La levée de la Censure par la loi sur les théâtres de 1968 fut inéluctable dans le cœur des profondes mutations des années 60. Les "tirs groupés" des *"Angry Young Men"* finirent par faire voler en éclats, les derniers remparts d'un conservatisme anachronique. Les représentations obscènes, les scènes incitant à la haine raciale et les attentats à l'ordre public, furent les seules restrictions à la liberté théâtrale qui subsistèrent après une longue période de "despotisme culturel".

3.2. Le "devoir de violence"

Mais dix ans plus tard, ces survivances de la Censure, se trouvaient à nouveau dépassées par l'évolution des mœurs. Des auteurs de la génération des années 70, comme Brenton et Hare, mûs par une espèce de "devoir de violence" dans les sillages d'Edward Bond, exhumèrent, du tabou et de l'obscène, des procédés métaphoriques aussi choquants que la masturbation, la sodomie ou le viol homosexuel. Déviations et perversions sexuelles jaillissent d'un univers dramatique inondé de sang pour suggérer, faire "toucher du doigt", l'insoutenable décomposition de l'environnement socio-politique. Les foudres provoquées par *The Romans in Britain* de Brenton en disent long sur l'audace provocatrice des dramaturges de cette génération³⁴.

32 C'est en 1937 que la loi sur la Censure fut votée pour "mettre à l'abri" le gouvernement de Robert Walpole contre la satire politique de John Gay et Henry Fielding. Elle stipulait que toute pièce doit avoir l'autorisation préalable du Lord Chamberlain avant d'être représentée en public. Ce dernier, sans aucune connaissance dramatique, avait le pouvoir d'amputer les pièces ou d'interdire des représentations aussi souvent qu'il le jugeait nécessaire.

33 Voir à ce sujet, J.-C. AMALRIC, "Bernard Shaw : du réformateur victorien au prophète édouardien", *Etudes Anglaises* 67, Paris, Didier, 1977, p. 151.

34 Voir à ce sujet, Edward BOND, "The Romans and the Establishment's Fig Leaf", *The Guardian*, 3 Nov. 1980.

III. SYNTHÈSE

1. Essai de définition des dramaturges anglais post-68

Les années 60 et 70 ont vu l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler la renaissance du théâtre anglais. Depuis Osborne, révélations, consécutions, maturités et désenchantement continuent de ponctuer un mouvement théâtral regroupant aujourd'hui plusieurs générations, plusieurs vagues de nouveaux auteurs. La configuration dramatique, née des premières réussites, est d'autant plus difficile à cerner qu'elle est constamment mue par diverses expériences, divers modes d'expression et de représentation.

Tous marqués par les leçons de Mai 68, les dramaturges politiques anglais des années 70 se situent globalement dans deux camps souvent indissociables.

D'un côté, il y a ceux qui, comme Trevor Griffiths et David Hare, brandissent un théâtre anti-culturel et avant-gardiste, avec une rage manifeste contre l'orthodoxie du discours politicien de gauche de cette époque. La notion de lutte des classes, de l'inéluctable victoire ouvrière, etc. se désagrège pendant que surgissent doutes, suspicions, désillusion et désespoir. Une pièce comme *The Party* est certainement l'un des meilleurs exemples contemporains de théâtre d'idées qui transforme la scène en un forum de débat politique où s'entrechoquent de très longues tirades chargées d'intensité dramatique, émouvantes et rebelles à toute intention didactique. Tagg et Ford, les personnages pivots de la pièce, apparaissent comme des images douloureuses d'un isolement socio-politique. Leurs convulsions tragiques, (à travers des discours aussi passionnels que désarmés), sur le bûcher d'une idéologie en flammes, tentent désespérément de redessiner le schéma d'une vision politique en désarroi.

De l'autre, il y a ceux qui se réclament d'un devoir d'agit-prop. Leur théâtre, dédié à la "mobilisation" et à l'incitation idéologique, penche vers l'agitation et la propagande d'idées socialistes, avec un activisme propre aux regroupements de gauche. Prise d'otages (*Weapons of Happiness*), occupation de maison vide (*Magnificence*), terrorisme urbain et sursaut situationniste contre la société de spectacle débordent de violence et de rage contre les structures socio-politiques chez Brenton, tandis que Hare, chroniqueur inlassable de la décadence de la nation anglaise, succombe au charme du théâtre brechtien dans *Fanshen* pour dépeindre le processus de changement à l'échelle d'un village chinois³⁵.

Il y a peut-être lieu de souligner l'absence de clivage visible entre ces deux tendances. Car tous deux rivalisent d'ingéniosité tant sur le plan thématique que dramaturgique. De plus, il n'est pas rare que l'agitation-propagande serve le propos de l'avant-gardisme opinatoire et vice-versa. Animés d'intentions réformatrices ou révolutionnaires, ces dramaturges restent sensibles aux problèmes de leur époque. Témoins critiques de l'Angleterre contemporaine, ils se donnent pour ambition de mettre en procès une politique cynique et corrompue et d'explorer les horizons critiques d'un horizon nouveau, d'une renaissance débarrassée de la misère morale née du naufrage traumatisant de l'après-guerre. Leur théâtre, leur arme principale, tente de s'arracher du conformisme bourgeois pour intégrer dans l'activité dramatique un public constamment incité à la réflexion, à la prise de conscience.

L'engagement politique est présent dans une proportion écrasante des pièces écrites à partir des années 68. Outre la critique acerbe des structures sociopolitiques et l'exposition du

35 D. Hare, *op. cit.*

désespoir d'une génération, les dramaturges s'attaquent au naufrage de la gauche, à la menace du totalitarisme, à leur propre impuissance devant l'effondrement. S'il est vrai que les théâtres de Brenton, Hare et Griffiths témoignent de ce théâtre engagé, cet engagement revêt des formes diverses selon les mutations sociales et les particularités stylistiques des auteurs. A la fois rebelles à l'idéologisme dogmatique et au "moralisme" bourgeois, les pièces s'arrachent du piège de la propagande facile pour planter le cadre d'une réflexion politique sur l'Angleterre contemporaine.

C'est l'année 1968, avec ses espoirs et illusions perdus, constitue le point de départ d'un nouveau théâtre politique anglais dont il serait fastidieux de vouloir dresser ici un bilan. Car si la renaissance dramatique de 1968 ne peut être remise en cause, ce théâtre n'est pas seulement révélateur de désillusion, de doute et de suspicion, mais aussi d'incertitude et de réorientation permanentes.

Les théâtres de Hare, Brenton et Griffiths restent des oeuvres exemplaires par le choix des thèmes qui s'intéressent à la société anglaise des années 70, à ses angoisses, ses peurs et ses doutes. Mais le langage théâtral, délibérément choquant (sexuel, scatologique), les images frappantes de mort et de décomposition (surtout chez Brenton), ne sont pas pour séduire un public ordinaire :

The THIRD VILLAGE MAN puts a knife before MARBAN.
He looks up from weeping, at the knife. He holds it upwards in
his fist, on the ground, his arm extended. He raises himself up
and is falling on the knife.³⁶

En plus de ces images évoquant souvent l'univers décadent de Webster ou Ford³⁷, Brenton assaille le spectateur d'images visuelles cruelles et insoutenables comme le corps en putréfaction de Churchill, les cadavres à la morgue de Lay By ainsi que ceux que Christie exhume de son sinistre jardin dans *Christie in Love*.

Tant de cruautés au théâtre peuvent attirer autant de spectateurs qu'elles en repoussent. Il faut cependant savoir situer le rapport entre fond, forme et langage dans le contexte qu'il convient, car Brenton a toujours évoqué le besoin de choquer, d'agresser la sensibilité pour inciter à la réflexion. Mais la violence quasi nihiliste du style a souvent rendu les pièces plus satisfaisantes dans leur moment d'explosion que dans leurs dénouements.

2. L'impuissance devant l'apocalypse

Déchirés, ambivalents et contradictoires, les personnages ne sont pas toujours explicables, rationnels ou raisonnables. Leurs actions gorgées de haine, de révoltes, ou d'intentions révolutionnaires peu justifiables et confuses, conduisent souvent à l'impasse de la violence futile ou à l'enlisement progressif de la volonté figée. On peut y déceler une intention critique des auteurs, un ardent désir de soumettre personnages et actions

36 H. BRENTON, *The Romans in Britain*, op. cit., p.55

37 Voir à ce sujet des pièces comme *The Duchess of Malfi* de Webster, *The Broken Heart* de Ford, publiées dans J. Webster and J. Ford, *Selected Plays*, London and New York, Everyman's Library, (1933), 1974.

dramatiques à l'analyse lucide, "distanciée" et non partisane des spectateurs. On n'en est pas moins déconcerté devant l'absence d'alternative et de visions claires, devant la tragique impuissance de personnages s'abandonnant à l'anarchie suicidaire ou sombrant dans le marasme du désespoir.

Aux termes funestes des années 70, plusieurs questions fondamentales rejaillirent de l'univers décomposé dépeint par une décennie de théâtre politique. Lancinantes et insoutenables, elles mettent à nu, une réalité au goût de cendre :

What had been achieved ? What the future holds ? What was changed ? Certainly not the world. So, assessed on its own term - and in its desire to achieve a socialist society - the political theatre could only have been judged a failure.³⁸

Ce sont les années 80 et la "prophétie" de 1984 d'Orwell est presque dérisoire. Double constat d'échec et d'impuissance, goût de cendre insupportable et prémonition apocalyptique constituent le sentiment de frustration du théâtre politique anglais des années 70. Comme pour parachever ce désarroi d'une génération désabusée, où tour à tour triomphèrent désespoir, anarchie, idéalisme socialiste et extrémisme de gauche, l'idéal socialiste se voyait guillotiné par la victoire du parti conservateur aux élections générales de 1979. Une hostilité manifeste sur fond de guerre politique se substitua à l'incitation artistique et aux bonnes grâces de l'*Arts Council* :

As subsidy had been crucial to the growth of political theatre, so, it would be instrumental in its decline (...). In their first budget, the conservatives cut the government allocation to the the Arts Council, increased Value Added Tax (V.A.T.) to 15 % and enforced reduction in local authority expenditure.³⁹

Toutefois, des auteurs comme Brenton, Griffiths et Hare, par l'ampleur et la diversité de leurs productions dramatiques, ont plus d'une raison de s'enorgueillir. Si leur dévouement ne put donner corps au rêve de J. Littlewood et à celui du Centre 42 de Wesker, à savoir un théâtre socialiste et populaire, leurs efforts conjugués, dans les années 70, furent une tentative louable de porter le théâtre au centre des préoccupations d'un public traditionnellement marginal.

Brahima CAMISSOGO

38 Catherine ITZIN, *Stages in the Revolution : Political Theatre in Britain Since 1968*, London, Methuen, 1980, p.337.

39 Catherine ITZIN, *op. cit.*, p. 339.



MISE EN ABÎME DU RÔLE: JEU, PROTECTION, EMPRISONNEMENT, DANS ACTION DE SAM SHEPARD

Jouée pour la première fois à l'*American Place Theatre* de New York en 1975, *Action*, note Ross Wetzsteon, a subi un échec total et a été très peu rejouée¹. Classée 'absurde' et 'inaccessible' par la critique, sa théâtralité n'a pas franchi la rampe et touché le public. Pourtant cette pièce se déploie en profondeur et entraîne lecteur/spectateur mais aussi comédien/personnage dans le cauchemar de l'isolement, l'impression pénible et insupportable de non-existence et de non-reconnaissance de soi par les autres, et par soi-même.

Quatre personnages (deux hommes et deux femmes), rescapés de quelque apocalypse, et confinés dans un court huis-clos de vingt pages enchaînent dans une impression de présent infini et pesant paroles et actions, aussi bien réalistes qu'insensées. Ces personnages retenus ensemble hors de la vie et du temps (c'est ce que semble suggérer la didascalie lorsqu'elle mentionne que: "les entrées et les sorties se font dans le haut de la scène vers et hors de l'obscurité."²), luttent chacun à leur façon contre l'atmosphère oppressive des 'murs' qui les enferment.

Parodiant la vie quotidienne ces personnages reproduisent les rituels de la vie en société que sont les repas, les conversations, et les obligations de la vie communautaire. Pourtant l'enchaînement de ces actions qui se voudraient le moteur de la pièce ne réussit à aucun moment à fournir le sentiment de 'complétude' selon l'expression de Barthes qui puisse détourner le lecteur/spectateur mais aussi ici l'acteur/personnage de l'horreur du vide³, menaçant. Sous le prétexte de la pièce de théâtre qui fournit aux personnages les rôles qui sont leurs raisons d'être, émergent à la fois l'aspect dépersonnalisant et impératif du rôle qui contraint l'acteur à vivre un moi qui n'est pas le sien, et obliquement une métaphore de l'être humain confronté à l'impossible harmonie de son *ego* et condamné à vivre à côté de soi-même comme dédoublé. Les personnages n'arrivent pas à faire progresser l'action qui semble constamment désamorcée et bloquée sur elle-même provoquant un effet d'entropie à l'image de leur propre vide.

Dans *Action* la sur-présence des personnages qui leur permet de lutter contre la paralysie menaçante se manifeste dans leur besoin de contacts et de liens sociaux, mais aussi

1 Ross Wetzsteon, *Fool For Love And Other Plays by Sam Shepard*, Bantam Books, New York, 1988: p.12: "Almost universally dismissed when it opened, rarely revived, *Action* at first seems one of Shepard's most inaccessible, absurdist plays."

2 Sam Shepard, *Action*, 1975. In *Fool For Love And Other Plays by Sam Shepard* Bantam Books, New York, 1988; p. 169: "All the exits and entrances occur upstage into or out of the darkness."

3 Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Edition du Seuil, 1985; p. 216: "Du point de vue actionnel, le principe de l'art narratif (on pourrait dire: son éthique) est le complément: il s'agit de produire un discours qui satisfasse au mieux une exigence de *complétude* et détourne le lecteur de l'horreur du vide." Ici c'est le vide actionnel qui est la raison d'être de la pièce. Toutes les règles de la *mimesis* classique auxquelles Barthes fait référence sont volontairement ignorées et abusées pour créer une impression de désorientation, d'absurde, afin de privilégier un paradigme du rôle au détriment du syntagme de l'enchaînement logique d'actions.

peut-être dans leur nécessité incontrôlable de lutter contre la peur, qui fait qu'ils sont intarissables tant dans l'enchaînement des actions que verbalement: la conversation ne tombe, jamais, elle paraît simplement suspendue, dans un effet de *stasis*, lorsque les personnages sont en proie au 'trou de mémoire'; il arrive que les personnages demandent de l'aide, ainsi Jeep à Shooter: "Shooter, peux-tu m'inventer une raison de bouger ? une justification pour me trouver ailleurs?"⁴ Cette pièce est une mise en abîme du jeu théâtral tourné en dérision par son inconsistance même: les personnages 'jouent' pour exister, paraître vraisemblables, combattre leur angoisse, mais dès le début ce jeu trahit son but par le vide qu'il génère chez les personnages: "A qui parles-tu ?"⁵ demande Shooter à Jeep qui vient d'exprimer son vœu d'exister; plus loin Jeep exprime sa frustration de ne pas être compris: "C'est dur d'avoir une conversation."⁶ Les personnages coupent court à toute communication qui pourrait les remettre en question, expression d'états d'âme ou partage de sentiments, ce qui provoque des réactions violentes: Jeep s'emporte lorsqu'il se sent incompris et que ses sentiments sont relativisés par le "Ca va" de Shooter: "JE SAIS QU'CA VA !! C'EST PAS CE QUE J'DIS!"⁷ Un peu plus loin c'est au tour de Shooter de manifester sa colère à Lupe qui veut atténuer et surtout ignorer sa sympathie pour Jeep (sorti chercher de l'eau au puits alors qu'il gèle) en lui disant que 'c'est bon'; attitude frustrante qui attire la réaction violente de Shooter: "JE SAIS QUE CA VAI!"⁸ Tout concourt à exprimer la solitude sous-jacente, l'isolement ressenti par les personnages, la cohabitation obligée, l'environnement extérieur hostile (froid, neige, manque, coupure du monde) ainsi que l'impression pour ces personnages de vivre en décalage les uns des autres, de ne pas avoir de mémoire commune: Lupe ignore les noms de Lincoln et de Walt Whitman⁹. Tout au long de la pièce ces personnages vont tout à tour feuilleter un livre pour chercher la page où ils se sont arrêtés 'la dernière fois' afin de pouvoir continuer leur lecture d'une aventure de science-fiction: symbolique recherche de l'intrigue théâtrale ou recherche de leur propre histoire, en tout cas nouvel élément rappelant la suspension de leur vie.

Thèmes majeurs dans l'œuvre de Sam Shepard, la solitude et l'emprisonnement émanent ici d'*états de conscience*¹⁰ des personnages aux prises avec leur 'rôle' et leur besoin d'exister, de se voir autres que ce qu'ils sont, d'avoir accès à l'expérience libératrice. Etats qui

4 Voir *Action*, op.cit., p. 186: "Shooter, could you create some reason for me to move ? Some justification for me to find myself somewhere else ?"

5 *Ibid.*, p. 170: "Who're you talking to ?"

6 *Ibid.*, p. 174: "It's hard to have a conversation."

7 *Ibid.*, p.175: "Shooter: (still into his book) That's okay. Jeep: "(standing suddenly and yelling) I KNOW IT'S OKAY !! THAT'S NOT WHAT I'M SAYING !"

8 *Ibid.*, p. 177: "Lupe: It's all right, Shooter. Shooter: (standing suddenly) I KNOW IT'S ALL RIGHT !"

9 *Ibid.*, p.179: "Jeep: Walt Whitman was a great man...." "Lupe :I don't know anything about him."

10 Propos de Sam Shepard après la parution de sa pièce, repris par David De Rose dans "Lobster In The Living Room: The theatricality of Sam Shepard." Diss. U of California, Berkeley, 1985, p.185: "*Action*, like Shepard's earliest plays, is concerned with states of 'consciousness' - - the consciousness of one's self, one's physical environment, of unseen forces at work upon one's life, of one's alienation from one's own body - - acute consciousness of the self in a body in the world. Many of my plays center around a character in a critical state of consciousness," Shepard noted shortly following the composition of *Action*."

sont dans cette pièce synonymes de coupure d'avec soi-même et d'avec les autres alors que paradoxalement la communauté est obligée: les personnages sont constamment sous le jugement des autres comme le formule Lupe lorsque Jeep critique son imitation de Fred Astaire: "... C'était comme si quelqu'un m'observait. Me jugeait. M'évaluait. Marquait des points.... C'était comme un assassinat."¹¹ mais aussi sous leur propre regard ce qui les rend insupportables à eux-mêmes.

Ainsi la pièce trouve un rythme au fil de 'scènes' qui n'arrivent jamais à avoir un intérêt dramatique mais au contraire demeurent banales et oppressantes: prendre le café, tuer le temps en faisant une danse de claquettes, en lisant un livre ou en racontant une histoire, partager le repas, exécuter les différentes corvées... La contrainte de la représentation devient rapidement insupportable aux deux personnages masculins Jeep et Shooter qui finissent par se démarquer de leur entourage et d'eux-mêmes. C'est dans un jeu de rôles au cours duquel il mime un ours que Shooter réalise l'effet aliénant du rôle: " (...) C'est comme si on attendait quelque chose de moi.... Jouer. Heu - Sans le réaliser.... Etrange."¹² Par deux fois Jeep, dans une démonstration de frustration, brise une chaise, violence qui exprime son impossibilité à se concentrer sur ce qu'on attend de lui, son rôle:

"Je n'y arrivais pas. Simplement feuilleter le livre. Sans même le regarder. Sans voir les pages. Juste les tourner. Jouer. Juste faire semblant."¹³

Comme dans beaucoup de ses pièces, Shepard met en scène les rites sociaux et les vide de leur sens, et si, dans *Action* ils permettent de mettre en évidence l'impossible adhésion des personnages à la vie en société par leur refus de s'annihiler dans un rôle, cette dénégation du sens du rite atteint encore plus profondément les personnages puisqu'elle perturbe leur homogénéité en créant un décalage entre pensée et action, montrée ici par la mise à distance de la pensée et du corps.

Cette pièce oppose constamment la *présence* (aliénation) à l' *absence* (liberté), cette dernière trouvant son expression dans le pouvoir de l'imagination. Jeep ouvre la pièce en proclamant son désir de vivre: "Je me réjouis à l'idée de vivre. Je me réjouis à l'idée de heu - moi. La façon dont je m'imagine."¹⁴

Cette jouissance dans la possible réalisation de l'*ego* n'est autre qu'un souci d'authenticité qui progressivement isole ensemble les deux personnages masculins dans la recherche de leur unité mentale et physique (référence constante à l'*intérieur* et à l'*extérieur*). Jeep s'annonce comme le visionnaire, le poète, l'esprit/âme en quelque sorte, et son impossible adhésion mentale aux *actions* obligées montre son incomplétude. Shooter s'affirme par son physique, il recherche par son corps une unité physique et psychologique: alors que Jeep imagine un ours dansant, Shooter réalise physiquement et simultanément

11 Voir *Action*, op.cit., p. 174: "It was like somebody was watching me. Judging me. Sort of making an evaluation. Chalking up points.... It was like being murdered."

12 *Ibid.*, p. 171: "(...) It's as though something's expected of me.... Performing. Um - Without realizing it....Awkward."

13 *Ibid.*, p. 175: "I couldn't take it. Just thumbing through the book. Not even looking. Not even seeing the papers. Just turning them. Acting it out. Just pretending."

14 *Ibid.*, p.169: "Jeep: (leaning back in his chair and rocking gently) I'm looking forward to my life. I'm looking forward to uh- me. The way I way I picture me."

cette vision: "Jeep: J'ai vu cette image d'un ours dansant.... Shooter met son manteau sur sa tête et tient ses mains devant lui comme des pattes d'ours."¹⁵ Complémentarité des deux hommes qui se retrouve un peu plus loin lorsqu'après avoir brisé une chaise, Shooter se fait l'interprète de l'état mental de Jeep en s'appropriant l'expérience de ce dernier: "C'est ce que je fais. J'éprouve ce sentiment. Je n'arrive pas à contrôler la situation...." pour terminer sur: "...Je ne me reconnais pas moi-même".¹⁶ Assimilation impossible à l'autre... soi-même.

Ce jeu autour des deux personnages permet la permutation, crée un effet de flou qui les rend indistincts l'un de l'autre: deux en un ou un en deux. Le dédoublement est chose fascinante pour Shepard qui sous forme imagée l'explique dans une lettre à Joe Chaikin: "Comme si le corps était un véhicule et que ses passagers ne voulaient pas être des voyageurs - ils se disputent au sujet de leur destination (...) puis continuent - et finalement entrevoient leur destination."¹⁷ Cette dissociation entre le corps et l'esprit fait l'objet d'une évocation douloureuse par Shooter qui ne peut prendre de bain parce que dans l'eau son corps lui fait peur:

"Je sais. C'est pareil. C'est la neige. Etre dedans. Tout est si choquant dedans. Quand je regarde mes mains je suis terrifié. La vue de mes pieds dans la baignoire. La peau qui me couvre. C'est tout ce qui me recouvre"¹⁸.

Cette suggestion de l'enveloppe qui n'assure pas son rôle protecteur est reprise plus loin sous la forme des murs et du toit supposés abriter et reconforter : depuis l'extérieur, l'intérieur est attirant, la maison est un lieu de fusion et de partage qui a tôt fait de se transformer en prison:

"...Alors tu rentres. C'est un choc. Ce n'est pas ce que tu attendais. Tu perds ce que tu avais à l'extérieur. Tu oublies même qu'il y a un extérieur. Tu ne connais que l'intérieur. Tu te fraies un chemin pour être avec tout le monde. Un chemin pour savoir comment te conduire. Tu découvres ce que l'on attend de toi. Tu joues."¹⁹

15 *Ibid.*, p.171: "Jeep: Uh - I saw this picture of a dancing bear.... Shooter pulls his overcoat over his head and holds his hands up in front of him like bear paws...."

16 *Ibid.*, p.173: "Shooter: (to himself) That's what I do. I get this feeling. I can't control the situation.... I don't recognize myself."

17 Barry Daniels (ed.), *Joseph Chaikin & Sam Shepard: Letters and Texts, 1972 -1984*. Theatre Communication Group, Inc.: New York, 1989; p.43: "As though the body is a vehicle and the passengers aren't all that willing to be travelers - they have arguments, discussions about their destination - (...) then continue - then get a glimmer of where they're going."

18 Voir *Action*, op.cit., p. 172: "I know. It's the same. It's the snow. Being inside. Everything's so shocking inside. When I look at my hand I get terrified. The sight of my feet in the bathtub. The skin covering me. That's all that's covering me."

19 *Ibid.*, p.178: "Shooter:Then you go inside. It's not like how you expected. You lose what you had outside. You forget that there even is an outside. The inside is all you know. You hunt for a way of being with everyone. A way of finding how to behave. You find out what's expected of you. You act yourself out."

Tragique compromission du *moi* dans un environnement qui l'emprisonne, d'un corps qui se défait de son âme, dans une fonction de représentation, d'asservissement.

En 'passager' craintif, Shooter va s'installer dans son fauteuil: ".... Ca correspond plus à ma façon de me voir. Je m'imagine en père. Très à l'aise. Le monde ne peut pas me toucher."²⁰ Pourtant si Shooter a trouvé en son fauteuil un abri, symbolique protection, il ne le protège aucunement d'une invasion mentale plus obsédante de son autre lui-même qui l'assaille en la personne de Jeep: "Shooter ? tu te souviens quand tu avais peur ? Shooter ? Tu te souviens ? Oh, Shooter ?"²¹ La douleur est réactivée par l'esprit en mal de son corps, par un impératif besoin de réintégration qui est aussi un besoin d'exister pleinement.

Cette sorte de traque à laquelle se livrent les deux hommes se resserre alors qu'en arrière plan Liza et Lupe 'disparaissent', l'une dans les corvées ménagères et l'autre dans son livre, comme pour laisser la place. Shooter, débusqué, pare l'invasion de Jeep en se faisant conteur: abandonnant la première personne pour un 'il' qui le distancie de son personnage, il devient narrateur, source et altérité, et poursuit le récit de celui qui avait peur de la vue de son corps dans l'eau:

"Il commença à se sentir comme un espion étranger. Espionnant son corps. Il n'en dormait plus. Peur de dormir de crainte que son corps fasse quelque chose sans qu'il le sache. Il le surveillait sans cesse.... Son corps l'a tué. Un jour il en a eu assez et il l'a tué.... Il (son corps) est toujours dans les parages j'imagine."²²

Par le jeu des plans de réalités Shepard intensifie ce moment dramatique en superposant les images visuelles et verbales. En contre point du récit de Shooter, et alors qu'il l'enserme dans son récit par une suite de questions, Jeep se distancie de lui-même et se laisse absorber par les propos de Shooter: alors que son esprit semble absorbé par l'"histoire" de Shooter, Jeep comme s'il était 'hors de lui' verse inlassablement et mécaniquement de l'eau qu'il puise dans un seau, sur sa main: "Il répète le même geste sans arrêt comme s'il était hypnotisé par sa propre action."²³

Dans ce processus métonymique il illustre, symbolise et expérimente l'effrayante fracture à l'intérieur de chaque être: l'aliénation et la libération. Shooter cloué à son fauteuil, synonyme de sa paralysie et de sa dissociation, a néanmoins trouvé une forme de libération dans son talent de conteur, et passant de l'évocation anecdotique/biographique au conte philosophique il en vient à exprimer le savoir non partageable de l'ultime expérience qui

20 *Ibid.*, p.181: "Shooter :....This is more in line with how I see myself. I picture myself as a father. Very much at home. The world can't touch me."

21 *Ibid.*, p.181: "Jeep: Shooter ? You remember when you were scared ? Shooter ? You remember ? Oh, Shooter ? "

22 *Ibid.*, p. 182: "Shooter: He began to feel like a foreign spy. Spying on his body. He'd lie awake. Afraid to sleep for fear his body might do something without him knowing. He'd keep watch on it....His body killed him. One day it just had enough and killed him....It's [the body] still walking around I guess."

23 *Ibid.*, p. 181: "He keeps doing this over and over as though hypnotized by his own action."

met fin à l'angoisse existentielle²⁴. Cette image de Shooter prisonnier dans son fauteuil, et cependant libre de s'évader, renvoie au besoin/désir de tout artiste de se libérer, ici par le biais de la narration et du langage, qui devient un acte de *sublimation* permettant la réconciliation de l'être à la recherche de son unité.

Si le 'il' permet de sortir de l'autobiographie, et de faire un compromis à la façon de Shooter, il n'en reste pas moins que l'instance narratrice première est le 'je': Jeep l'érige en signe absolu de l'existence et de la présence qui ne peut se satisfaire de l'intermédiaire du 'il'. Les deux dernières pages de *Action* ne comptent pas moins de cinquante et une fois l'emploi de 'je' par Jeep qui peuvent s'interpréter comme un cri de naissance à soi-même et une impossibilité à ne jamais être soi-même. Ce dernier moment de la pièce représente la 'révélation' de Jeep qui l'espace d'un court moment affirme l'unité et l'authenticité de son être: "Ce n'est que lorsque j'ai eu des ennuis que j'ai compris ma vraie position....

J'étais dans le monde. J'étais prêt à l'empoigner. J'étais en train de me faire emporter par quelque chose de plus grand.... C'était la Grande Epoque. Mon cadre de référence a changé."²⁵

Double révélation de l'être qui réalise son pouvoir de liberté et son implacable emprisonnement:

"Je faisais souvent ce rêve de murs qui s'avançaient sur moi. Une terreur paralysante me prenait....Je ne faisais pas un geste. Je me tenais sans bouger, mais dedans quelque chose bondissait comme pour s'échapper. Alors ce bond se heurtait à quelque chose. C'était comme un bond impuissant. C'était impossible de sortir. Je n'y croyais pas. J'avais l'impression que rien au monde ne pourrait me tirer de là.... J'arrivais à l'accepter une seconde. Que j'étais là. En prison....' Pour combien de temps? Pour combien de temps j'étais là ? Un jour. Je pourrais peut être tenir un jour. Une semaine. Un mois? POUR TOUJOURS!' C'est cette pensée qui m'a achevé."²⁶

24 Shooter raconte l'histoire d'un papillon de nuit qui, attiré par la lumière d'une chandelle s'approche au point de se faire happer et dévorer par la flamme; le chef des papillons conclut sur le caractère essentiellement individuel de l'expérience: échange d'un avoir pour un savoir, d'une vie pour l'expérience ultime qu'est la mort. Ce conte est issu de *La Conférence des Oiseaux*, d'après un poème de Farid Uddi Attar, a été mis en scène par Jean Claude Carrière et Peter Brook quelque temps avant que Shepard écrive sa pièce.

25 Voir *Action*, op.cit., p. 189: "Jeep :.... It wasn't until I got in trouble that I found out my true position.... I was in the world. I was up for grabs. I was being taken away by something bigger....This was Big Time. My frame of référence changed. "

26 *Ibid.*, p.189-90: «.... I'd have this dream come to me that the walls were moving in. It was like a sweeping kind of terror that struck me....I wouldn't make a move. I'd just be standing there very still, but inside something would leap like it was trying to escape. And then the leap would come up against something. It was like an absolutely helpless leap. There was no possible way of getting out. I couldn't believe it. It was like nothing in the whole wide world could get me out of there....For a second I could accept it. That I was there. In jail....'How long ? How long was I

L'engouement de Jeep à 's'imaginer' dès l'ouverture de la pièce s'achève dans une impressionnante dramatisation de cette obsession et impuissance à 'exister' et qui le fait se métamorphoser en animal piégé (dans l'impossibilité de se tenir debout, donc avili et privé de liberté), qui tente de s'échapper, étranger au monde qui l'entoure: voyage au bout d'un enfer dont tout le monde se désintéresse, comme le mentionne la didascalie 'chacun est enfermé dans ses propres actions', car l'expérience est intime, non partageable comme Shooter l'a déjà fait remarquer. Kent, dans *La Turista*, tentait de briser son emprisonnement en s'échappant de la scène ne laissant que sa silhouette découpée dans le mur; Jeep, lui, semble disparaître comme absorbé par lui-même, par son récit, par son rôle, par la pièce qui lui a donné vie: "Tout disparut. Je ne savais pas à quoi ressemblait le monde. Je ne savais pas comment j'étais arrivé ici, ou pourquoi ou par qui."²⁷ L'obscurité qui envahit la scène est à l'image de l'obscurité qui envahit l'esprit de Jeep dont le corps est à présent immobile (il se tient là simplement) donnant l'impression d'être retourné au néant d'où il est sorti. Seul un arbre de Noël persiste à scintiller dans l'obscurité. Sa présence anodine mais manifeste, d'un bout de la pièce, est-elle un rappel de l'absurde continuité, cet arbre, minuscule et discret, est-il un symbole vidé de son sens lui aussi, oppose-t-il d'une façon narquoise le rêve à la réalité?

Pièce trompeuse où le sens se dérobe, *Action* est en surface ce qu'affiche son titre: mise en action ou en mouvement, réalisée par le biais de personnages qui se transforment, permutent (Jeep reprend à son compte la peur de Shooter: "... Tu te souviens, avant, quand j'avais la trouille ?"²⁸) nient leurs actions (Shooter ne se souvient pas avoir mangé avec ses compagnons: "On a déjà mangé"²⁹) donnant l'impression de se regarder 'jouer', d'être à la fois acteur et personnage. Elle est en profondeur l'expression des personnages en crise d'identité qui cherchent leur consistance par la représentation de leurs multiples possibilités, mais aussi des acteurs qui se chargent avec réticence du fardeau aliénant de leur personnage: en cela *Action* est un jeu constant autour du 'rôle' présenté à la fois comme une protection et un emprisonnement et entrevu comme une libération. Elle est peut-être par-dessus tout présence de l'auteur (dans les voix de ses personnages) qui ne parvient pas lui non plus à trouver son unité et en cela *Action* est une œuvre 'en action' c'est à dire en train de se fabriquer alors même qu'elle se déroule. Elle fait participer lecteur/spectateur au processus d'écriture dans sa lenteur, ses doutes, ses blocages et ses espoirs: à l'ouverture les possibilités s'avèrent multiples, tel Jeep qui se projette dans tous ses *moi*, la création est affaire de fouille mais aussi de dépossession de soi-même. L'élaboration affiche au bout du compte choix et sélection, et de cette manière aucune œuvre n'arrive jamais à satisfaire pleinement son auteur, la libération attendue pouvant être un nouvel emprisonnement. Comment faire pour 'arriver à savoir ce qu'il faut pour rester vivant'³⁰ propose Liza, pragmatique, qui cherche la vie dans le bon 'dosage'. Derrière les voix des personnages c'est

there for ? A day. May be I could last a day. A week. A month ? I'd never last a month ! FOREVER ! That's the thought that dit it...."

27 *Ibid.*, p.190: "Jeep:Everything disappeared. I had no idea what the world was. I had no idea how I got there or why or who dit it...."

28 *Ibid.*, p. 188: "Jeep:You remember before when I was getting the fears ?"

29 *Ibid.*, p. 184: "Shooter: Did we eat already ?"

30 *Ibid.*, p. 179: "Liza: Find out how much it takes to stay alive."

donc l'auteur qui s'observe et s'écoute, désespéré mais aussi narcissique. Jeep fait allusion aux entrailles d'un poisson qu'il est en train de vider sur la table, image d'un sacrifice, métaphore de l'auteur qui s'offre de façon ostentatoire au public en faisant remarquer qu'il est 'au milieu de tout ça'³¹.

Action est une profonde et vaste et touchante investigation du rôle par le jeu verbal et visuel proposé autour de ce mot et les multiples voies de compréhension et d'interprétation qui en émergent. Au début de cette étude était mentionnée la mauvaise réception de l'œuvre par le public qu'il serait peut-être intéressant à présent de commenter par rapport à une réflexion de Peter Brook s'exprimant sur la mauvaise réception de la pièce de Jack Gelber *The Connection* à la fin des années soixante. Brook voyait dans ce théâtre hyperréaliste (le silence domine, rien ne se passe) la recherche d'une nouvelle façon de communiquer avec le public en l'associant à un drame humain porté à la scène. Il ne s'agissait en aucune façon de s'identifier aux personnages en scène mais de leur offrir un intérêt qui ressemblât à une écoute en opposition à l'indifférence, à l'individualisme, comme si cette nouvelle forme de théâtre voulait développer le sens de l'autre. Par de nombreux aspects (non celui du silence, quoique les personnages ne s'écoutent pas) *Action* est aussi un appel à l'écoute et à la compréhension lancé par les personnages entre eux et implicitement aux acteurs et au public - et donc constitue un engagement formel sur la voie de l'interpellation active. En cela le point de vue de Peter Brook ne fait que rejoindre le vœu même de Shepard qui souhaiterait que toute pièce provoque une transformation des émotions du public, à savoir qu'elle le conduise à se laisser porter par une atmosphère, à adhérer émotionnellement à ce qui se passe en scène plutôt qu'à rechercher satisfaction à travers l'aspect rationnel et sécurisant du sens dont le manque apparent (dans ces pièces) a été source de frustration pour le public.

Claude VILARS

OUVRAGES CONSULTÉS ET CITÉS:

- Barthes, Roland. *L'aventure Sémiologique*. Ed. Du Seuil, 1985.
 Daniels, Barry. *Joseph Chaikin & Sam Shepard: Letters and Texts*, 1972 - 1984. Theatre Communication Group, Inc., New York, 1989.
 De Rose, David. "Lobster in The Living Room: The Theatricality Of Sam Shepard." Diss. University Of California, Berkeley, 1985.
 Docherty, Thomas. "Postmodern Characterization: The Ethics of Alterity." In *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund Smyth. B. T. Batsford Ltd, London 1991.
 Kristeva, Julia. *Sens et Non-sens de la Révolte: Pouvoirs et limites de la Psychanalyse 1*. Librairie Arthème Fayard, 1996.
 Shepard, Sam. *Action*. 1975. In *Fool For Love and Other Plays by Sam Shepard*. Bantam Books, New York, 1988.
 Wetzsteon, Ross. Introduction. *Fool For Love and Other Plays by Sam Shepard*. Bantam Books, New York, 1988.

31 *Ibid.*, p.187: "Jeep: The table is littered with carcasses. Guts. Bones. The insides. I'm in the middle of all this."

UNE NOUVELLE FORME DE THEATRE ENGAGE

DANS LA CARRIERE DE DARIO FO:

HISTOIRE DU TIGRE ET

JOHAN PADAN A LA DECOUVERTE DES AMERIQUES

Quel nom, dans le contexte culturel italien d'aujourd'hui, pourrait mieux illustrer ce qu'est l'engagement au théâtre que celui de Dario Fo? Un engagement qui a vite largement débordé les frontières de la péninsule, mettant en scène les problèmes qui sont ceux de notre société occidentale, puis de l'humanité en général? et dont le pouvoir de communication est tel que chaque nouveau texte est immédiatement traduit dans notre langue, et joué en France plus qu'il ne l'est peut-être dans sa patrie d'origine?¹

Il se peut qu'un tel succès tienne aussi, plus prosaïquement, à l'économie de moyens que permet, depuis quelques années, une bonne partie de la production de cet auteur-acteur exceptionnel: une production de textes qui sont en fait des récits prévus pour être mis en scène par un seul acteur. Mais cette économie de moyens, cette mise en scène « à coût financier réduit » ne sont-elles pas dans la ligne de l'engagement de Dario Fo? celle d'un théâtre émanant du peuple, racontant le peuple, et pour le peuple?

Dans le premier numéro de la Revue *Théâtres du Monde*, nous avons tenté de faire un rapide panorama de la carrière théâtrale de Dario Fo, des années '50 aux années '70². Nous nous proposons ici de parcourir deux textes plus récents, liés entre eux par un même fil conducteur, celui de la dignité de l'homme et des attaques qu'elle doit continuellement subir; deux textes abondamment assaisonnés de cet humour qui est l'une des constantes du théâtre de notre auteur, et qui laissent apparaître de l'un à l'autre un progrès de la technique du récit vers une direction épique. Il s'agit de *Histoire du tigre*, dont le texte italien a été publié pour la première fois en 1980³, et de *Johan Padan à la découverte des Amériques*, publié, cela va sans dire, en 1992⁴, et qui fut pour Dario une manière originale de participer aux nombreuses manifestations colombiennes de cette année-là⁵.

1 Une ou plusieurs pièces de Dario Fo sont inmanquablement présentes au Festival de théâtre d'Avignon. Quelques oeuvres de Dario Fo (dont celles qui font l'objet de cet article), traduites par Valeria Tasca, sont éditées en France par Dramatique Edition.

2 Brigitte URBANI, « Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo », in *Théâtres du Monde* n°1, Université d'Avignon, 1991, pp.103-120.

3 *Storia della tigre e altre storie*, Milano, la Comune, 1980. En version française: *Histoire du tigre et autres histoires*, Paris, Dramaturgie, 1984.

4 *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Firenze, Giunti, 1992, 120 pages. En version française: Paris, Dramaturgie, 1995, 120 pages.

5 Durant le festival d'Avignon 1996, il y eut deux spectacles distincts pour *Johan Padan*: deux acteurs différents avaient choisi d'interpréter cette pièce. Et tous deux eurent un succès mérité. Les années précédentes il y avait eu plusieurs *Histoire du tigre*.

Pour une meilleure appréciation de la particularité de ces deux pièces, peut-être n'est-il pas inutile de rappeler quelles furent les grandes étapes de la carrière de Dario Fo (pour plus de détails, nous renvoyons à notre précédent article et à la petite bibliographie qui l'accompagnait). On se rappelle que, parti de sketches satiriques, il passe à de courtes pièces burlesques, puis à un genre de comédie loufoque qui n'est pas encore à proprement parler politique, mais où sont dénoncés les nombreux problèmes, irrégularités et complicités de l'Italie d'alors. Les années 1963-67 sont une nouvelle étape avec passage à la satire historico-politique, et marquent une évolution très nette vers un engagement délibéré. En 1968 Dario Fo rompt avec le théâtre bourgeois et le public conservateur, au profit d'un théâtre lié aux luttes ouvrières et étudiantes, dont le but est en soi un véritable programme politique: non pas « réformer l'Etat bourgeois par une politique opportuniste » mais « favoriser le développement d'un véritable processus révolutionnaire qui puisse effectivement porter au pouvoir la classe prolétaire »⁶. C'est au cours de cette période qu'il crée son oeuvre la plus célèbre, *Mystère bouffe* (qui fut jouée d'innombrables fois en France, et continue à l'être). Mais ce chef-d'oeuvre est suivi d'une période qu'il faut malheureusement considérer comme un dérapage, malgré la présence d'une excellente pièce, *Mort accidentelle d'un anarchiste*: dérapage du théâtre politique vers le théâtre de propagande, dont l'objectif déclaré est celui de la « construction d'un parti marxiste léniniste » et de la « destruction de l'Etat et de l'édification du socialisme »⁷. Mais déboires, déceptions, graves ennuis (qui vont jusqu'à l'incarcération) débouchent sur une nouvelle étape qui est celle de l'autonomie, de l'indépendance vis-à-vis de tout mouvement politique organisé. Depuis la fin des années '70, Dario est redevenu le grand jongleur moderne de *Mystère bouffe*, toujours prêt à dénoncer, à divertir et à provoquer le public, mais en dehors de tout mouvement politique officiel. C'est ainsi qu'il apparaît - et de manière géniale - dans les deux textes que nous nous proposons de présenter ici.

Histoire du tigre et *Johan Padan* sont deux oeuvres à situer dans le sillage direct de *Mystère bouffe*. On se rappelle que *Mystère bouffe* se présentait comme une récupération de la culture populaire: Dario Fo, par ce spectacle composé d'une série de récits de jongleurs du Moyen-Age et de la Renaissance, voulait montrer que les peuples avaient une culture riche et subversive, mais que les puissants avaient toujours cherché à l'étouffer ou à l'accaparer. Avec ce spectacle, Dario Fo s'était fait jongleur du Moyen-Age, adaptant ou réécrivant à sa façon des textes authentiques pour lesquels il avait fait de longues recherches en bibliothèque, et surtout les récitant tout seul, sans costume ni décor, interprétant à lui seul plusieurs personnages, suggérant des dialogues, parvenant à animer une foule entière devant le public.

De même, *Histoire du tigre* et *Johan Padan* ne sont pas des pièces de théâtre nécessitant plusieurs intervenants, mais deux récits effectués par un acteur unique et qui tous deux se veulent populaires. Le premier, dont l'action se situe au XX^e siècle en Chine, a pour protagoniste un soldat blessé de la Longue Marche; le second, qui nous emmène en Amérique, nous fait remonter aux premières années du XVI^e siècle, et nous fait suivre les péripéties de Johan Padan, un Italien du Nord parti là-bas pour fuir les tribunaux et les bûchers de l'Inquisition. Dans ces deux récits, tous deux effectués à la première personne,

6 Cité par Lanfranco Binni, in: *Dario Fo*, Firenze, la Nuova Italia, 1977, p. 46.

7 Cité par Chiara Valentini, in: *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp.141-142.

narrateur, protagoniste et acteur se confondent, d'où une extraordinaire impression de réalité, à laquelle le spectateur ne manque pas de se laisser prendre. Car le narrateur ne se pose plus en jongleur mais en personnage authentique, en homme du peuple porteur d'une histoire exemplaire, venu témoigner et, implicitement, suggérer un message. La multiplicité des courts récits de *Mystère bouffe* a fait place à l'aventure d'un seul homme. Cette aventure, de *Histoire du Tigre* à *Johan Padan*, devient une épopée qui acquiert de l'ampleur; et elle se caractérise toujours par une juxtaposition de quantité d'épisodes les plus divers, loufoques ou tragiques. D'où, certes, une impression extérieure de manque d'unité comparable à celle que pouvait donner *Mystère bouffe*. Mais ce manque d'unité apparent est gommé par la signification de l'ensemble du message; et surtout il a pour effet de tenir constamment en éveil l'attention du spectateur, qui ne s'ennuie à aucun moment, et bondit avec le narrateur d'aventure en aventure. Enfin, dans les deux cas, le narrateur - et donc l'acteur qui doit en être le reflet - a de telles facultés d'histrien que les scènes les plus tragiques deviennent comiques. En cela aussi réside l'efficacité du récit: dans l'absence totale de didactique pontifiante, de morale lourde et ennuyeuse, d'endoctrinement délibéré du public. Ces défauts, qui apparaissaient à dose plus ou moins élevée dans certaines pièces de la production antérieure de Fo, ont totalement disparu: le message passe de lui-même, par le biais de l'humour ou du grotesque, et il n'est point besoin de souligner quoi que ce soit. D'où deux spectacles visibles par tout public, enfants ou adultes, deux spectacles qui pourraient fort bien être transcrits en bandes dessinées, et où chacun peut trouver son plaisir et son niveau de lecture.

Deux récits simples, racontés par deux hommes du peuple, mettant en scène des gens du peuple, et s'adressant au peuple. Deux récits où le caractère populaire est accentué dans le texte original. En effet, de même que les textes de *Mystère bouffe* étaient en dialecte, de même l'histoire de *Johan Padan* est en « padano » (dialecte de la plaine du Pô), ainsi que celle du soldat chinois et du tigre⁸. Dans la préface à *Histoire du tigre*, l'auteur raconte que le point de départ a été un voyage en Chine, au cours duquel il a écouté, dans la campagne de Shanghai, un conteur paysan raconter cette histoire en dialecte local devant des milliers de personnes assises dans un pré. Il a été frappé par les sonorités que le conteur émettait dans sa propre langue, et par la ressemblance que, alliée à la gestuelle, elle démontrait avec les dialectes italiens, et donc avec les patois de tous les pays du monde, unis en tant que langues du peuple. S'étant fait plus précisément raconter l'histoire par un autochtone, il a entrepris de la dire à son tour, utilisant, pour la rendre plus authentique, le dialecte qu'il connaissait le mieux, le mêlant de quelques mots chinois, et avertissant le public que, grâce aux intonations et aux gestes, il n'aurait aucun mal à comprendre; bref jouant sur le caractère universel de la langue populaire, idiome par lequel s'unissent les peuples de la terre⁹.

Et donc, véritablement populaire, *Histoire du tigre* l'est aussi par sa source: une source authentique, réelle, tout comme l'étaient les textes de jongleurs de *Mystère bouffe*. Il n'en est pas vraiment de même pour *Johan Padan*: il est probable que Dario a fabriqué de toutes pièces cette longue histoire picaresque, mais les sources historiques et les dates sont

8 Les éditions italiennes de ces deux textes sont bilingues, page de gauche en dialecte, page de droite en italien.

9 De même, le texte de *Johan Padan* est mêlé de vénitien, de catalan, de portugais, de castillan, et même de napolitain.

absolument authentiques. Franca Rame (son épouse), qui s'est occupée de l'édition du texte que nous avons utilisée, écrit que les péripéties du protagoniste « semblent être le fruit d'une invention déchaînée », mais que Dario a bien peu inventé. « *Chaque détail, même le plus mince, est rigoureusement historique, qu'il s'agisse des noms des condottieri espagnols ou de la façon dont les indigènes plument les dindons* ».

Enfin, dans les deux cas, histoire individuelle et histoire collective populaire se superposent. Dans les deux cas, le narrateur protagoniste, homme du peuple plus débrouillard que les autres, aide ou sauve d'autres gens du peuple comme lui. Dans *Histoire du Tigre*, il s'agit d'un village; dans *Johan Padan*, c'est toute une population d'indigènes qui suit à travers l'Amérique celui que tous désormais considèrent comme leur chef, leur sorcier et leur sauveur, un peuple qui ne cesse de croître au fur et à mesure des étapes. Mais il y a entre les deux oeuvres une différence de dimension épique et de souffle narratif. *Histoire du tigre* est un texte bien plus court que *Johan Padan*, et donc beaucoup moins riche en péripéties. Ensuite, alors que l'épopée du soldat blessé occupe la majeure partie du premier récit tandis que celle du village se concentre en quelques pages, la marche des Indiens d'Amérique derrière Johan occupe une bonne moitié de l'autre pièce, et bien des thèmes fondamentaux font leur apparition dès la première partie de l'oeuvre. Et donc, il est évident que *Histoire du tigre*, dérivé d'un conte paysan authentique, présente une envergure bien plus limitée que *Johan Padan*, création « savante » de Dario Fo lui-même. Mais dans les deux cas, l'épopée des protagonistes est un microcosme de l'épopée du peuple dont ils vont être amenés à faire partie et dont ils deviendront les chefs; leur histoire individuelle est l'image réduite d'une histoire collective, même si, comme dans *Johan Padan*, il s'agit d'une culture tout à fait différente de celle du protagoniste.

Histoire du tigre embrasse une dizaine d'années de l'histoire de la Chine (1934/36-1946). Le choix du mot « histoire » dans le titre du récit n'est pas dû au hasard. L'histoire du tigre, c'est l'histoire d'une résistance devant l'oppression. En effet, en Chine le tigre a une valeur symbolique, qui est développée dans toute la pièce, et que l'auteur précise dans la préface. En Chine, explique Dario Fo, on dit

« qu'une femme, un homme, un peuple possèdent le tigre quand, devant de grandes difficultés, au moment où la plupart s'enfuient [...], abandonnent la lutte [...], ils s'efforcent de tenir bon et résistent [...]. Une autre allégorie, peut-être la plus importante, est la suivante: possède le tigre celui qui ne [...] demande jamais aux autres de résoudre ses propres problèmes [...] . Celui qui a le 'tigre' s'oblige à être à l'intérieur des situations, à participer, à contrôler, à vérifier, à être présent et responsable jusqu'au bout »¹⁰.

Cette aventure allégorique se développe sur un fond historique authentique; mais ni le soldat ni l'auteur ne démontrent d'engagement délibéré pour telle ou telle cause. Il est vrai qu'au début de l'histoire, le jeune militaire appartient à l'armée communiste qu'assaillent les troupes de Chiang-Kai-Shek, et que c'est dans le contexte d'une embuscade qu'il est

10 *Op. cit.*, p. 8.

gravement blessé à la jambe. Mais dans la dernière partie du récit, quand, guéri grâce aux soins de la maman tigre, il rejoint un village dont il devient membre, bien sûr il va encore, aidé de la tigresse et de son tigrichon, combattre les soldats de Chiang-Kai-Shek (et il apportera son aide à tous les villages de la région), mais ensuite il luttera tour à tour contre les dirigeants du parti communiste, puis contre les Japonais, une seconde fois contre les dirigeants communistes, à nouveau contre les soldats de Chiang-Kai-Shek, et enfin une troisième et dernière fois contre les communistes revenus au pouvoir.

A la fin de l'histoire, la résistance face aux communistes se fait soudain violente, comme pour signifier que ces différentes étapes ont marqué une prise de conscience: quel que soit le parti politique au pouvoir, la liberté individuelle peut être gravement mise en péril. Les deux premières fois que les communistes sont venus les sommer de se débarrasser des tigres, de les renvoyer dans la montagne, les villageois ont fait semblant d'obéir et les ont cachés dans les poulaillers. Ils s'en sont félicités ensuite, lorsque les « ennemis » sont revenus. Mais quand, pour la troisième fois, on vient leur faire un discours comparable, et qu'on veut mettre les tigres au zoo (afin de les tenir sous clef), ils envoient les fauves contre les communistes, procédant avec eux comme ils ont agi avec Chiang-Kai-Shek ou les Japonais.

Le tigre, dans cette histoire, représente la force individuelle de chacun, la résistance devant les obstacles, même devant les deux murs apparemment infranchissables que sont la mort et la perte de la liberté¹¹. Le soldat blessé refuse que ses camarades l'achèvent pour abrégier ses souffrances, et malgré la gangrène qui le pourrit, la faim, le froid, et enfin le déluge qui s'abat sur lui, il s'en sort, nourri et soigné par une tigresse dans l'ancre de laquelle il s'est réfugié. Cette mort individuelle à laquelle il a échappé représente, en microcosme, la mort d'un village ou d'un peuple quand une autorité quelle qu'elle soit veut imposer sa loi. On constate qu'il n'y a plus, chez Dario Fo, la dichotomie bien/mal qui avait entaché bon nombre de précédentes pièces trop politisées. Il n'y a plus de « bons » et de « méchants », mais des individus qui peuvent à tout moment « dérafer ». En effet si, une fois guéri, notre soldat s'enfuit pour retrouver les humains, c'est aussi parce que les tigres, à qui il a fait découvrir la viande cuite, l'ont réduit à l'esclavage et l'obligent à faire rôtir sans fin les énormes pièces de viande qu'ils lui apportent. De même plus tard, au village, les ennemis sont au départ les soldats de Chiang-Kai-Shek, mais ce sont ensuite les communistes, pour le compte desquels pourtant notre jeune Chinois marchait quand il fut blessé.

Douze ans après, avec la longue histoire de Johan Padan, Dario Fo nous fait remonter près de cinq siècles. En 1992, alors que le monde entier célèbre Christophe Colomb et essaie de proposer les interprétations les plus nuancées de la vie et des voyages du célèbre découvreur, Dario prend délibérément le contre-pied de bien des célébrations colombiennes. Au mythe civilisateur qui, outre la recherche de nouvelles routes, avait été le prétexte des différentes expéditions vers le Nouveau Monde, il oppose le tableau des exactions inouïes dont se sont rendus coupables les premiers colonisateurs. Sans jamais tomber dans l'excès d'une fresque idyllique (les Indiens sont anthropophages, et Johan Padan, qui a failli passer à la broche, a bien du mal à leur faire perdre cette fâcheuse habitude), il met en relief -

11 Deux obstacles présentés selon un ordre tout à fait logique; car si on peut triompher de la mort, on peut triompher de la tyrannie

toujours avec un humour sans pareil - non seulement la sauvagerie des Européens vis-à-vis des indigènes, mais aussi leur barbarie et leur hypocrisie à l'égard de leurs propres congénères, si bien que c'est le monde des Indiens qui finit par être le plus près de la loi humaine, alors que celui des Blancs apparaît comme le règne de l'arbitraire et de la tyrannie.

Le thème des voyages de Christophe Colomb avait été au centre d'une pièce de 1963, *Isabelle, trois caravelles et un charlatan*, où Christophe Colomb, en charlatan (« cacciaballe »), n'avait pas le beau rôle. Dans *Johan Padan* le capitaine n'apparaît pas en personne, nous apprenons seulement que notre sympathique héros s'embarque sur un bateau de la flotte de Colomb qui entreprend son quatrième voyage (soit en 1502).

En fait, l'itinéraire qui le conduit de Venise à Séville, puis dans l'île de la Dominique, et en Amérique centrale n'est qu'une longue fuite de la tyrannie européenne, dont Johan est une victime indirecte. Mais une fois en Amérique, Johan change de statut en même temps que son itinéraire change de but. En effet, pris de nostalgie (cinq années se sont écoulées), il veut rentrer en Europe, et cherche à gagner l'Océan Pacifique, sur la côte duquel existe - il le sait - une colonie espagnole, qui lui permettra d'embarquer à nouveau. Cependant, n'osant s'aventurer tout seul dans la traversée d'un continent infesté de fauves, de serpents et d'anthropophages, il emmène avec lui le village dont il est devenu le chef-sorcier. Dès lors, de poursuivi qu'il était, il devient, tel Moïse, le guide d'un peuple qui ne cesse de croître derrière lui. Arrivé au but, il se heurte à nouveau à la barbarie des Européens. Comme le soldat chinois avec ses tigres, il n'a d'autre solution, pour sauver ses amis et se sauver lui-même, que d'exterminer la colonie espagnole. Et par la suite, comme le firent à plusieurs reprises les villageois dans *Histoire du tigre*, Johan et ses Indiens extermineront les Européens à chaque fois qu'une expédition viendra tenter de les soumettre.

Au début de la pièce, la fuite précipitée de Johan est due à la terreur que sème ce Tribunal de l'Inquisition dans sa chasse aux sorcières (la belle « sorcière » dont il est à la fois l'amoureux et l'assistant a été dénoncée, et le peu courageux fiancé, ruisselant de sueur à l'idée d'être mis à la question, passé à la roue et brûlé vif, a sauté dans le premier bateau venu, abandonnant sa belle amie). Arrivé à Séville, il retrouve la même terreur, à plus grande échelle. Car ici on ne brûle pas seulement les sorcières, mais aussi les hérétiques, les maures qui refusent de se convertir, et les juifs. Et c'est une grande vague de persécution contre les juifs qui l'oblige de nouveau à fuir et à s'embarquer, un énorme piège, précise-t-il, « imaginé par Sa Majesté très catholique la reine et par son cher époux, pour les chasser et leur prendre tous leurs biens, leur argent et leurs maisons »¹². Jusque là, même s'il dénonce les exactions et la barbarie commises sous le couvert de la religion chrétienne, Johan n'a rien d'un preux héros: à Venise il a été lâche et le reconnaît; à Séville, il a, semble-t-il, aidé des escrocs, profitant de la situation pour « doubler » l'Inquisition par de faux actes de ventes¹³.

Cette critique ouverte de l'Eglise en tant qu'institution liée au pouvoir est une constante de l'œuvre théâtrale de Dario Fo¹⁴: critique de l'Institution bien sûr, non point du

¹² *Op. cit.*, p.13.

¹³ Les juifs échangent leurs maisons espagnoles contre des maisons en Italie, maisons qui ne correspondent pas forcément aux demeures espagnoles, à supposer qu'elles existent, bien entendu.

¹⁴ En fait, il ne fait que reprendre ce que bien d'autres auteurs de théâtre ont fait avant lui. Evoquant l'époque où il travaillait à *Mystère bouffe*, il déclare: « Quand, il y a bien longtemps, j'ai commencé à étudier l'histoire du théâtre, à faire des recherches sur ses origines, je me suis

christianisme, et *Mystère bouffe*, on s'en souvient, en est la preuve éclatante. Quelques allusions laissent supposer que si la belle sorcière a été dénoncée, c'est aussi parce qu'elle avait refusé les avances de prêtres et de cardinaux. Plus loin il apparaît clairement que la persécution juive sert à s'emparer, sous couvert de la religion, de biens considérables. De même en Amérique, les tromperies dont les Indiens sont victimes, l'esclavage dans lequel les indigènes sont emmenés, les massacres d'autochtones qui sont perpétrés, sont effectués en toute sérénité et justifiés par le fait que ces gens-là n'ont pas d'âme. Dans l'île de la Dominique, alors que Johan, qui pourtant en a vu et fait lui-même de belles (il a été lansquenet au service de *condottieri* et n'a pas laissé sa part aux autres) est horrifié par le massacre d'Indiens sans défense, le chapelain le rassure: « *ces sauvages n'ont pas d'âme, ce sont même des cannibales, des bêtes qui mangent la chair humaine comme si c'était de la viande de veau* »¹⁵.

C'est pourquoi, dans sa longue marche vers la côte opposée du continent, Johan comprendra que le seul moyen de sauver ses amis indiens est de les évangéliser. Les leçons de catéchisme qu'il leur impartit sont un magnifique morceau de bravoure, bourré de gags et d'humour. Mais c'est aussi une façon de dénoncer l'hypocrisie et la sottise de la morale catholique. De même qu'il n'était guère possible aux Français d'enseigner aux colonies nord-africaines que leurs ancêtres étaient les Gaulois, de même Johan, pour faire « passer » la Bible a besoin de l'adapter à la culture des Indiens; mais certains points n'arrivent pas à « passer » comme la nécessité de couvrir les parties honteuses (mais pourquoi donc sont-elles honteuses?!!!) ou le célibat du Christ (combien d'enfants a-t-il eus avec Marie-Madeleine?).

Le résultat est que, arrivé au but, Johan est accusé d'hérésie pour avoir osé modifier la Bible. Quant aux Indiens, devenus chrétiens, ils ne peuvent plus être esclaves, mais ils n'en sont pas moins sujets de Sa Majesté, et donc contraints de travailler: ils devront travailler sur le port à charger et décharger les navires, travailler dans les plantations de maïs et de coton..., « *en vrais bons chrétiens... libres. Librement obligés de travailler* »¹⁶. Cette mention du libre travail d'esclave, que Johan souligne avec ironie, est facile à transposer dans un passé récent...¹⁷

Le long séjour que Johan effectue sur la côte Est de l'Amérique, puis sa lente traversée du continent, sont ponctués d'évocations de tueries perpétrées par les blancs. Johan met parfois ces massacres en relation avec ceux qui furent commis lors des guerres d'Italie et auxquels il a assisté ou participé. Ainsi les blancs sont essentiellement perçus comme des criminels qui épouvantent avec leurs animaux terrifiants (les chevaux) et leurs armes meurtrières. Ils apparaissent de ce fait comme d'irréductibles barbares. Alors que les Indiens, même s'ils sont anthropophages et si certaines tribus sont ennemies, apparaissent comme des gens que l'on peut civiliser dans le respect de leur culture (Johan parvient à leur interdire de manger de la chair humaine, il apprend leur langue). Mais surtout ils sont animés d'une

aperçu que la majorité des textes était basée sur des histoires religieuses. Qu'il était impossible de faire revivre le théâtre des jongleurs sans compter avec le christianisme, ses protagonistes, son pouvoir temporel. » (Chiara Valentini, Op. cit., p.176.)

¹⁵ Op. cit., p. 22.

¹⁶ Ibid., p.101. (traduction de V. Tasca)

¹⁷ On se rappelle l'écriteau qui figurait à l'entrée des camps de concentration nazis: « *Le travail rend l'homme libre* ».

telle confiance en leur chef blanc que leur spontanéité et leur naïveté contrastent avec la triste réalité européenne, vers laquelle ils font route comme vers une terre promise.

Le long cheminement à travers le pays a l'aspect d'un vaste exode. Johan part, entraînant à sa suite un village de quatre cents personnes. Puis des tribus se joignent à eux. Bientôt ils sont cinq mille. Quand ils arrivent aux abords de la colonie espagnole, ils sont environ huit mille. C'est tout un peuple qui marche derrière Johan, un peuple qu'il évangélise, à qui il apprend à monter à cheval, à fabriquer des pétards et des feux d'artifice, à se battre comme les lansquenets... et c'est grâce à cet enseignement qu'ils parviendront, une fois arrivés au but, à comprendre tout seuls ce qui les attend, à délivrer leur chef et à se ranger derrière lui contre les Espagnols.

Il est évident que la lente et longue marche à travers le pays a une signification allégorique. C'est la prise de conscience de tout un peuple qui, une fois arrivé au but, une fois éduqué, devient à même de prendre en main son propre destin. Le peuple de Johan, sur cette côte d'Amérique a été, dit l'histoire, le dernier foyer de résistance à l'envahisseur européen. Par là le message est, au-delà des siècles, le même que celui que transmettait *Histoire du tigre*. Comme dans la précédente pièce, il n'y a pas de prise de position pour ou contre une idéologie bien précise. Ce pour quoi Dario Fo écrit, c'est pour la liberté individuelle de l'homme et pour la reconnaissance de la dignité humaine.

Comme dans les meilleures pièces de Dario, le message passe par le biais du comique et par le fait que histoire individuelle, histoire collective et Histoire événementielle officielle sont vues et racontées « par le petit bout de la lorgnette » et caricaturées¹⁸.

Si le protagoniste de *Histoire du tigre* est un bon bougre, dès le départ de la narration, et le demeure tout au long du récit, si son aventure, mêlée de péripéties, de sympathiques éclats d'humeur et d'actes de courage, en fait d'un bout à l'autre de la pièce un homme que l'on peut sans hésiter placer tout entier dans le camp des « bons », et si donc sa personne s'inscrit dans le cadre homogène d'une histoire simple et « édifiante » adressée au départ à un peuple fruste de paysans, la personnalité de Johan, en accord avec ses aventures épiques, est bien plus complexe, tout comme le sont ses aventures.

En effet, le narrateur protagoniste de la seconde pièce est loin d'être le héros tout bon de la première, et en cela réside en grande partie l'humour et l'efficacité du spectacle. Car en homme simple, franc et naïf, il avoue ses erreurs, et le fait avec un tel naturel (et l'acteur doit accompagner le tout d'une telle batterie de mimiques) que les graves conséquences qui en découlent, au lieu d'éveiller, comme il se devrait, la stupeur ou l'indignation, suscitent le rire¹⁹. D'autant plus que, au nom des lois de la nature et de ses réalités les plus concrètes et les plus inévitables, le vocabulaire scatologique abonde dans les propos de Johan. Par

18 C'est ce que Dario avait fait au tout début de sa carrière théâtrale, en 1953, avec le spectacle *Il dito nell'occhio* (le doigt dans l'oeil), par lequel il avait voulu précisément « mettre le doigt dans l'oeil » à l'histoire officielle, en se plaçant du côté des petits, des médiocres. Il y racontait, à sa façon, en une série de sketches très brefs, l'histoire de l'humanité, depuis la création du monde jusqu'à nos jours.

19 Dans le prologue (retranscrit dans l'édition française, mais non dans l'édition italienne), Dario Fo explique que Johan est dérivé des *zanni* de la *commedia dell'arte*. (*zanni* < Giovanni = Jean). Les *zanni* sont les serviteurs (Arlequin, Brighella...) de la comédie italienne, à la fois balourds et malins, toujours affamés.

exemple, après avoir raconté comment il s'est enfui de Venise, abandonnant sa belle aux mains de l'Inquisition, il confesse:

« Je le reconnais... j'ai vraiment agi comme un lâche! Je me suis fait dessus à l'idée d'être impliqué dans le procès et torturé [...]. Le feu au derrière, j'ai sauté dans le premier navire qui partait de la Giudecca, et allez, en mer! [...] Assurément j'aurai honte toute ma vie d'avoir ainsi baissé mon froc ... »²⁰

Un peu plus loin, il est tout fier de raconter avec quelle habileté il établissait aux juifs traqués par les persécutions des lettres de change, pour le compte de banquiers peu scrupuleux. Plus tard quand, las d'être aux « Indes » (il y est depuis cinq ans) il décide de retrouver une colonie européenne afin de pouvoir rentrer « *a casa* » (chez lui), il a conscience de tromper honteusement les indigènes en les persuadant de l'accompagner, et il dit à nouveau: « *je savais bien que j'en aurais honte toute ma vie ... mais que pouvais-je y faire?... je voulais rentrer chez moi... et pour rentrer j'aurais même vendu ma mère* »²¹. Mais ces fautes, ingénument commises et avouées avec candeur, ne font qu'accroître le côté sympathique du personnage, qui se rachète largement par sa lucidité dans l'évaluation de l'oeuvre des Européens et par l'engagement qui est le sien ensuite à la cause des Indiens.

Un autre précieux agrément du spectacle est celui des innombrables digressions que fait sans cesse le narrateur, où l'on a l'impression que le fil du discours s'interrompt, mais dont le but est souvent le divertissement, l'introduction d'une anecdote comique, éventuellement un clin d'oeil à l'époque contemporaine (toujours discret, jamais anachronique), digressions qui donnent au discours l'allure sympathique d'un récit improvisé où une idée en appelle une autre, et dont le résultat est que le spectateur, conduit sans effort cérébral d'un épisode à un autre, ne relâche à aucun moment son attention, séduit par la multiplicité des facettes de cette pittoresque aventure. Et entre temps, sans qu'il s'en aperçoive le moins du monde, la leçon « passe ».

Une autre manière de faire avancer le discours sans susciter de malaise chez le spectateur est la caricature comique de scènes pénibles, qui éveillent paradoxalement le rire alors qu'elles devraient faire frémir d'horreur. Par exemple, quand Johan, « *le feu au cul* », aborde à Séville, c'est pour se le retrouver « *aux couilles* »: « *A peine débarqué, sur le quai, la première chose que je vois, c'est un énorme tas de bois avec quatre hommes assis dessus, confortablement... ils brûlaient, bien tranquilles...* »²². Ou quand Johan et ses Indiens rencontrent un groupe d'Espagnols traînant avec eux un chef indien sans nez ni oreilles:

« Nous avons été obligés de le punir », explique le capitaine. Cette bourrique de grand chef n'a pas voulu nous dire où était cachée leur récolte de maïs, il faisait la sourde oreille. Et alors, tsac!, on les lui a coupées ». - « Et le nez? » - « Ah, là, c'est de sa faute. Juste au moment où le fendant de l'épée descendait

20 *Op. cit.* pp. 8-9. (il s'agit bien sûr d'une traduction édulcorée)

21 *Ibid.*, p. 66.

22 *Ibid.*, p. 9. (traduction de V. Tasca)

sur l'oreille, lui, curieux, il s'est tourné pour regarder, et tsac!
son nez a sauté »²³.

Pour leur peine, Johan les enverra faire un petit voyage avec une partie de sa troupe cannibale, et si, en route, les Indiens ont quelques petits problèmes de ravitaillement...

Dario a déjà eu plusieurs fois l'occasion de s'exprimer au sujet du rapport comique/tragique. Si l'on veut que le message passe, pense-t-il, il ne faut pas pointer sur le misérabilisme, il ne faut pas assommer ou faire pleurer le spectateur, le mettre ouvertement mal à l'aise, car sa gêne ou ses pleurs sont un tribut payé à une cause avec laquelle il se considérera comme quitte. La meilleure arme, c'est le comique. « Si je me limitais à raconter les misères d'une manière tragique », écrivait-il dans le préambule à *Mystère bouffe*, « avec une position rhétorique, mélancolique ou dramatique, je ne ferais naître chez le public que de l'indignation: tout inmanquablement glisserait comme de l'eau sur les plumes des oies, et il ne resterait rien »²⁴.

Dans *Histoire du tigre*, à l'intérieur de la partie (quantitativement la plus importante) où le soldat vit dans l'antre des tigres, le comique était essentiellement un comique de gestes. Dans le deuxième moment de la pièce, il a pour fonction essentielle de caricaturer les différents représentants de l'autorité. Il s'exprime d'une part au moyen d'une accélération du récit, par laquelle des mois et des années d'Histoire sont réduits à des retours réguliers d'invasisseurs ridicules (les Japonais sont « petits, très nombreux, méchants, les jambes arquées, le cul bas » et portent des drapeaux partout, même au derrière), et par le biais d'une parodie de leurs discours. La venue, par trois fois, de dirigeants communistes qui, à tour de rôle, félicitent les villageois d'avoir désobéi à leurs prédécesseurs mais leur imposent de manière de plus en plus radicale de se séparer de leurs tigres, évolue selon une progression qui, partie d'arguments selon lesquels les tigres « sont des êtres anarchoïdes » qui « manquent de dialectique », aboutit, lors de leur troisième retour, à un discours ahurissant où s'enchaînent sans fin des mois à la signification obscure - reflet grotesque des lavages de cerveau qui furent effectués par quantité alors -, un discours que les villageois, désormais eux-mêmes en pleine possession « du tigre » ne leur laissent pas même finir.

La morale de l'histoire jaillit d'elle-même, en une fin rapide et brutale²⁵ qui fait de cette aventure une parabole: le récit s'achève sur un magistral « EEAAAAHHHHHAAAAA!!! » qui à la fois exprime la révolte du peuple et reproduit son cri de victoire sur la tyrannie.

L'odyssée de Johan Padan finit plus sereinement. Après bien des batailles elle se clôt, il est vrai, par l'exil définitif du protagoniste italien en cette terre qu'il a défendue (exil car Johan aurait bien aimé rentrer « a casa »); mais c'est une chanson de paix qui conclut le récit de cette singulière épopée, une chanson de son village, que lui-même a apprise aux Indiens. Ce chant populaire, issu de la terreur que sème toute forme d'idéologie assenée par la violence, exprime en conséquence la douceur d'une vie enfin libérée de toute forme de tyrannie:

23 Ibid., pp. 84-85.

24 *Le comédie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V, p. 16.

25 Une fin difficile à réussir pleinement, qui demande à l'acteur une magistrale maîtrise de soi: si la mimique est manquée, le public ne saisit pas tout de suite et le spectacle donne l'impression de finir « en queue de poisson ».

*La Vierge Marie est très contente
chez nous personne ne s'épouvante
ni des Turcs ni du grand vent
ni du grand vent ni des chrétiens
ni des Turcs ni des chrétiens.²⁶*

Désormais Dario n'a plus besoin de souligner la leçon. Il semble que se sont opérés à la fois une éducation des spectateurs (ceux - et ils sont nombreux - qui ont suivi avec passion ses pièces l'une après l'autre, mais aussi ceux qui le découvrent aujourd'hui, à une époque où maints événements politiques ont dessillé bien des yeux) et un affinement dans sa façon à lui de monter le spectacle et de faire passer le message. Rappelons pour mémoire quelques « fins » (ou pages finales) de pièces précédentes:

- *Isabelle, trois caravelles...* (1963): « *Ha ha! Et moi qui attendais ici l'arrivée des nôtres; c'est maintenant seulement que je comprends que « les nôtres » c'est nous, nous! mais bien sûr! Et que si nous restons toujours là, tranquillement assis, bien au chaud, à attendre que quelqu'un vienne nous sauver, nous tirer de là, on nous possédera toujours!* ».

- *Septième commandement; tu voleras un peu moins* (1965) se terminait sur la chanson des « italioti » (*italiani-idioti/ italiens-idiot*), heureux de l'hélice qu'ils ont sur la tête et qui tourne au gré du vent.

- Dans *C'est toujours la faute au diable* (1965), le démon Brancalone raillait le peuple endormi mais laissait entendre que les « Impériaux » ne vaincraient pas toujours.

- *Cette dame est à jeter* (1967) s'achevait sur un avertissement du clown: « *Comme il est difficile de se faire comprendre... Le spectacle est fini... C'est une histoire folle, mais attention, tout cela pourrait bien arriver!* »

- Les spectacles de la période la plus engagée de Dario (1968-73), notamment ceux destinés principalement aux ouvriers, se terminaient par une discussion ouverte entre acteurs et public

- *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970-71) finissait sur cette phrase devenue célèbre: « *Nous sommes dans la merde jusqu'au cou, c'est vrai, et c'est justement pour cela que nous marchons la tête haute* ».

A présent Dario Fo ne vise plus délibérément un public précis en vue de faire de lui une force révolutionnaire. Ses protagonistes continuent à être de petites gens, selon la ligne de son engagement de toujours, mais sa vision s'est considérablement élargie et humanisée. Il n'est plus au service d'une cause politique, il est au service de l'homme.

Brigitte URBANI
Université de Provence

26 (traduction de V. Tasca) L'Italie des XV^e et XVI^e siècles est lacérée d'abord par des guerres entre provinces, puis par les troupes françaises, espagnoles, allemandes, qui viennent guerroyer sur son sol. D'où la terreur provoquée, certes, par les Turcs (le péril turc est alors une réalité de la Vénétie, et des côtes adriatiques en général), mais aussi par les armées chrétiennes.



IV. OÙ EN EST LE THEATRE "ENGAGE" AUJOURD'HUI ?

Ouriel ZOHAR:

Un "Living Theatre collectif", inspiré par l'idéologie du Kibboutz.

René AGOSTINI :

Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb...



UN "LIVING THEATRE" COLLECTIF, INSPIRE PAR L'IDEOLOGIE DU KIBBOUTZ.

Tout groupe de personnes réunies dans un but théâtral constitue une communauté. Cette communauté ne peut que se rapprocher du choix de vie collective ou s'en éloigner continuellement. Ce théâtre peut produire un spectacle ou bien écrire une pièce sans la monter. Cette communauté peut se réunir pour pratiquer des exercices, étudier le métier de l'acteur, du metteur en scène, du décorateur, du machiniste, etc. Derrière toutes ces formes d'expression, il y a deux styles de vie primordiaux: l'un conventionnel-traditionnel qui inclut toutes les formes de vie non coopératives et l'autre de type collectif.

Un théâtre collectif devra considérer ces deux styles de vie. Forcément les réalisations artistiques qu'il produira s'inspireront toujours de ces deux formes. Il devra se fixer un objectif clair, par exemple trouver une base de langage accessible à tous et ceci au travers de cet intermédiaire: la pensée théâtrale (BROOK- CIRT). Ce théâtre peut avoir d'autres buts, changer les mentalités, par exemple à l'égard du rôle de l'art.

L'expression artistique du 20ème siècle, est parvenue à une totale permissivité. L'artiste dispose d'une liberté d'expression sans considération des réactions de son public. Lorsqu'après un spectacle le public ressort et que chacun éprouve une compréhension différente, c'est le public qui doit être blâmé et non le créateur. Si le public proteste à nouveau contre le manque de clarté du message, la permissivité, l'ambiguïté et ses effets non communicatifs, l'artiste pourra alors en tenir compte et changer. Nous ne clamons pas pour autant qu'il faille y avoir des réactions émotionnelles identiques à chaque représentation. Non, nous serions plutôt tenté de dire que les émotions sont chaotiques par nature et que les publics réagissent différemment aux mêmes *images*. Toutefois, dans le domaine de la compréhension, il nous semblera nécessaire d'avoir une clarté de *l'image*. Un autre objectif pourrait être une tentative de compréhension entre les gens. Ne me comprenez pas mal, non pas des réactions identiques.

Nous n'avons pas l'intention d'attaquer le thème de "l'art pour l'art", car BROOK a déjà suggéré un but pour le théâtre: "se recréer par lui-même"^{1, 2, 3}.

Les artistes nous disent souvent qu'ils se préoccupent du domaine de la "communication". Ils affirment qu'ils veulent faire passer un message. Un message et non pas une multitude de messages hétérogènes. BROOK nous dit: "S'il est difficile de n'avoir qu'un seul but dans la vie, au théâtre il n'y en a qu'un"⁴... Derrière les désespoirs de BECKETT, nous savons qu'il se cache un ESPOIR⁵. "Derrière le *"happening"*, il y a un cri: "Réveillez-vous!". (BROOK,⁶)

La question est celle de la valeur de cette *"image"*; si nous ressortons d'une représentation sans avoir compris le "message"; si l'art au sens noble du terme n'est pas prêt à faire un effort pour créer une communication claire, nette et authentique avec son public -

1 Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, éd. du Seuil, 1977.

2 Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, Paris, éd. Actes Sud-Papiers, no.4, 1991.

3 Peter Brook, *Points de suspension*, Paris, éd. du Seuil, 1992.

4 *L'Espace vide*, op. cit., p.133.

5 *L'Espace vide*, op. cit., p.85-86.

6 *L'Espace vide*, op. cit., p.81.

il ne nous intéresse pas vraiment! Vous direz que tout est une question de goût, alors nous osons dire que ceci est notre goût.

Les artistes devraient prendre conscience, au moment de leur expression, des effets précis et immédiats qu'ils produisent sur le public. Non seulement les effets de message, mais aussi les sensations exactes qu'ils éveillent.

I. DEUX TYPES DE THEATRE.

Dans un but de simplification⁷, nous présenterons seulement deux formes de théâtre qui pourront être regardées comme représentatives de deux tendances opposées:

1 - Le Type traditionnel-conventionnel pouvant se comparer aujourd'hui à "une entreprise commerciale" sous tous ses aspects (BROOK), risquant de s'éloigner de l'activité et de la pensée coopératives comme, par exemple, le théâtre HABIMA à Tel-Aviv. Il a débuté sous forme collective mais avec le temps il s'est éloigné de ses objectifs initiaux pour devenir un lourd établissement de productions.

Ce type de théâtre cherche à développer ses aspects techniques et professionnels, mais il s'est éloigné de l'essentiel. Les relations entre ses membres sont devenues mécaniques et intéressées. Les gens y travaillent, y compris les acteurs, en distance et désengagement. Cette structure empêche les artistes de s'intéresser à l'évolution de leurs réelles capacités. Elle les empêche de développer les qualités et la nature propres du théâtre pour échanger entre eux les résultats de cette recherche. Elle les pousse à se contenter du minimum nécessaire afin d'accomplir leurs obligations.

2 - Le Type collectif développe ses aspects professionnels, mais il donne une priorité aux relations humaines saines et profondes, avant de s'engager dans une nouvelle production. L'homme est attentif au développement technique autant qu'aux relations humaines et il est prêt à y contribuer librement⁸. Ainsi, le directeur, les acteurs et les machinistes acceptent de rester même après les heures de travail imposées. Pourquoi ?

Pourquoi le travailleur japonais est-il prêt à rester au-delà de ses obligations, très tard le soir ? parce que l'usine lui appartient, elle est sienne et il y est traité comme un être humain. Il s'y implique et il est intéressé à la réussite de sa collectivité. Donc, lorsque l'homme est heureux à son travail, il est capable de tout donner. Parfois, certains seront même prêts à investir leurs propres moyens financiers. Un exemple: "Le Festival d'ACRE en ISRAEL", et celui des jeunes producteurs de films, investissant totalement leur temps, argent, en bref tous leurs moyens durant une période déterminée (Ouri BARABACHE et d'autres).

Un "théâtre collectif" préserve consciemment son *image* coopérative. Son but est de créer une communauté unique, quelque chose qui ne sera jamais reproduit. Dans son travail

⁷ Oviel Zohar, *Le sens du sacré dans la société du théâtre, comme une source d'inspiration collective*, thèse de l'Université de Paris 8, 1981, et Michal Govrin, *Le Théâtre sacré contemporain, théorie et pratique*, thèse de l'Université de Paris 8, 1976.

⁸ L'Espace vide, *op. cit.*, p.152, "...amener les acteurs au point où, si l'un d'eux fait quelque chose d'inattendu mais de vrai, les autres soient capables de réagir et de répondre dans le même registre. C'est cela jouer ensemble...c'est la création collective".

d'ensemble, le groupe prend conscience de son unicité. Chacun apprend à travailler avec son partenaire, chacun comprend que sans l'autre il ne peut y avoir de création théâtrale. Il existe un mouvement permanent qui exige la condition de "prendre et de donner", mais repose surtout sur l'idée du don constant. L'analogie que nous pouvons faire est celle de l'image du corps humain, où chaque organe a son propre rôle à jouer, une fonction qui sans l'aide de l'autre ne pourra pas survivre. Sans les battements du cœur il n'y a pas de vie. C'est l'exemple d'un organe qui donne constamment. Ainsi fonctionnent les acteurs et les travailleurs dans un théâtre collectif. Chacun d'eux est l'organe d'un corps qui ne peut pas survivre sans l'aide de l'autre: "Ne joue pas pour toi, mais pour aider tes camarades", conseillait le Maître de Nô à l'acteur japonais YOSHI OIDA⁹. Donc, dans un théâtre collectif, l'attente individuelle ne pourra exister, sans prendre en compte l'évolution de son théâtre.

La mission de l'art du théâtre sera de libérer l'homme de l'esclavage du conventionnalisme de la "star", uniquement préoccupée de rivaliser pour une réussite personnelle et financière, qui concentre tous ses efforts pour sa propre publicité.

L'acteur capable de résister à un tel manque de liberté créatrice est celui qui fonde ses espoirs, sa foi et son idéal dans une collectivité fonctionnant sur l'exemple harmonieux du corps humain!

Nous avons pu constater que celui qui n'oeuvrait que pour lui-même, se restreignait, alors qu'au contraire celui qui se développait pour l'idéal de son groupe et le succès de son théâtre travaillait pour les deux (enrichissement de lui-même et de son théâtre). Le fait d'avoir aussi un idéal difficilement atteignable constitue une stimulation fort créatrice. Toutefois, nous ne nions pas le fait que le but de l'art soit aussi de s'attacher à son propre développement. Il devrait aussi entraîner dans sa course ses propres cellules les plus insignifiantes, sans en exclure aucune. Plus la communication sera réelle et intense parmi les acteurs et les travailleurs (les plus modestes) plus le mérite rejaillira sur l'ensemble de la troupe.

Plus un individu se sent lié et engagé avec sa troupe, comme dans l'exemple des organes, plus il se sentira motivé pour donner l'essentiel de lui-même.

Cet effort pour donner le meilleur de lui-même peut changer sa vie, car en devenant une partie d'un groupe qui l'englobe, il fait partie d'une Présence¹⁰, qui contient son âme et qui établit des échanges avec son âme. Cette présence aura une âme plus grande que l'âme de cet individu, et plus grande que l'âme de chacun des individus qui composent cette collectivité ("*La Conférence des Oiseaux*"¹¹):

"Ils trouvèrent tous une nouvelle vie dans la lumière du SIMORG. Le soleil de la proximité déversa sur eux ses rayons et leur âme en fut resplendissante... et ils virent que le SIMORG c'était eux-mêmes et que eux-mêmes étaient le SIMORG".

9 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, Paris, éd. Actes Sud, 1992, p.40.

10 Ouriel Zohar, *Rencontres avec Peter Brook*, Netanya, éd. Zohar, 1990.

11 Jean-Claude Carrière, (adaptation de) *La Conférence des Oiseaux*, d'après le poème de Farid Uddin ATTAR, Paris, éd. CIRT, 1979, p.75.

Le théâtre collectif contient le théâtre conventionnel-traditionnel car il ne l'ignore pas, il l'étudie sous tous ses angles, l'étudie par coeur, il n'oublie rien de lui. C'est seulement comme cela qu'il peut progresser et se transformer vers un nouveau style de vie du théâtre.

II. KIBBOUTZ ET CRÉATIVITÉ

Le kibboutz a eu de nombreux maîtres: GORDON¹², BUBER¹³, GILAD, BARATZ¹⁴, BUSSEL, RACHEL la poétesse, AMOS OZ, Y.BEN-AHARRON, MUKI TSUR et d'autres. Tous ont contribué à façonner cet exceptionnel chemin de vie et certains parmi eux sont encore très actifs aujourd'hui.

Seulement très peu de camarades ont compris que dans le Kibboutz il y avait une lutte entre les forces traditionnelles-conventionnelles et celles de l'innovation collective.

Ce chemin de vie nécessite un but, un haut idéal. Il n'est pas évident non plus de saisir l'essence de cette perpétuelle création que représente le kibboutz. Le Kibboutz est la création collective elle-même.

Afin d'expérimenter ce système de vie communautaire, il faut créer des relations JE-TU (d'après BUBER), les hommes doivent être plus humains, vivants, ouverts, sensibles, sachant s'écouter les uns les autres (GILAD). Se lever pour le travail tous les matins, capter le soleil avec son esprit, dans les champs (GORDON). Se tenir droit et respirer l'air frais pour les bienfaits de la respiration, et aussi pour quelque chose de plus, de mystérieux et d'inconnu. Quelque chose qui inspire l'âme. C'est le secret du silence dû à son travail dans la nature, avec force, courage et joie. C'est l'Art créatif selon GORDON.

Le kibboutz expérimente la possibilité de créer un nouveau type d'homme (Bettelheim¹⁵) et qu'une nouvelle culture puisse apparaître, dans le collectivisme (Mouki TSUR). Mais très peu ont réussi à le mettre en pratique et à transformer leurs pelles en "instruments de musique", à concevoir leur travail comme une créativité (GORDON).

Le film "Kibboutz SAMARE" décrit comment certains fils quittent le kibboutz de leurs parents pour en créer un autre. Comment ils ont construit une organisation créative dans tous les domaines du travail avec des instruments de musique, des danses, des peintures et des chants. Dans ce type d'organisation chaque activité doit être créative et même l'emploi du temps quotidien. Il démontre comment la vie peut devenir une fête, un théâtre vivant et quotidien, si l'on respecte l'idée de créativité qui exisist en chacun de ses membres. *Théâtre dans la vie collective*.

Le "LIVING THEATRE" de Julien BECK et Judith MALINA¹⁶ était un théâtre collectif. Un théâtre qui voyageait à travers le monde entier, 30 membres vivaient comme au Kibboutz. Leur vie tout entière et le sens même de leur existence, étaient fondés sur le théâtre. Ils avaient besoin du théâtre afin que les moments les plus sublimes,

12 Aharon David Gordon, *L'homme et la Nature*, Haifa, éd. Bibliothèque des Travailleurs, 1919.

13 Martin Buber, *Utopie et Socialisme*, Paris, éd. Bibliothèque Sociale, 1977.

14 Joseph Baratz, *Mon Village en Israël*, Paris, Édition Plon, 1962.

15 Bruno Bettelheim, *Les enfants du Rêve*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Réponses, 1969. Les possibilités de changer l'homme à partir de l'éducation. Il arrive à la conclusion que le Kibboutz a créé un nouveau type d'homme.

16 J. Beck, *La Vie du Théâtre*, Paris, éd. Gallimard, 1978.

impressionnants, intensifs, se passent sur la scène¹⁷. Nous les avons rencontrés en 1979-80 à Paris¹⁸ et constaté à quel point ils captivaient leur public. Durant plusieurs heures, le public devenait plus coopératif, créatif, confiant et engagé.

Sans être toujours en accord avec certaines des idées émises par la troupe, nous sommes persuadé que cette forme d'expression théâtrale a réussi à libérer leur époque des conventions sociales trop traditionnelles¹⁹ et créa partout une *collectivité immédiate*.

Un théâtre comparable est le Festival de théâtre inter-kibboutznique. En 1978, des représentants de tous les arts théâtraux se sont réunis à NETANYA pour une série de séminaires touchant sciences, religion et art. Ces rencontres comprenaient universitaires, metteurs en scènes professionnels, venus de tous les horizons. Des ateliers furent formés, fondés sur les racines du judaïsme renouvelé et les sources des pionniers²⁰, basées sur la *connaissance de l'autre*. POURIM dans 120 kibboutzim est devenu une vie excitante, une fête juive théâtrale et collective²¹.

Mais le mouvement des kibboutzim²² lui-même prit peur!! Qu'allait-il se passer si un festival théâtral atteignait de telles dimensions au point d'influencer l'ensemble de son mouvement et d'en modifier l'idéologie? Tant que l'artiste n'est qu'insignifiant et ne demande que 3 jours par semaine pour exercer son art, il rencontre peu de difficultés. A partir du moment où il commence à être reconnu à Tel-Aviv, il risque de devenir une menace pour le système collectif, parce qu'il cause un précédent: celui d'un INDIVIDU qui s'accomplit au dépend de la collectivité.

L'ironie du sort veut qu'au moment où l'artiste cesse de fonctionner dans le cadre collectif, il retourne vers une forme traditionnelle-conventionnelle. A partir de là, s'il commence à prendre soin uniquement de sa propre renommée, le Kibboutz peut à bon droit ignorer ses demandes, mais le risque d'amateurisme peut surgir aussi.

Quand ces artistes prennent sur eux-mêmes la création d'un festival de théâtre, ils sont incomparables. Ils s'organisent comme dans un petit kibboutz²³, ils distribuent des responsabilités, ils élargissent leurs intérêts et deviennent totalement confiants et engagés. Exemple: la fête de Pâques, la Haggada est lue d'un bout à l'autre au kibboutz MERHAVIA (gauche) et son rituel s'effectue avec la participation de tous, depuis les enfants jusqu'aux vieillards. Pour le 'théâtre HA'OMER' (Abba TZOURIEL²⁴), les membres de RAMAT-YOHANAN vont dans les champs, chantent, dansent, récitent des textes, cueillent l'orge et le blé. Aussi longtemps que ces pratiques sont confinées au festival, le kibboutz n'a pas d'objection, mais lorsqu'elles commencent à pénétrer dans d'autres domaines, le crampon

17 *L'Espace vide*, op. cit., p.89-90.

18 J.Beck, J.Melina, et le "Living theatre", travail à l'Université de Paris 8, en 1979-80.

19 Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, Paris, éd.Gallimard, 1975.

20 Gidéon Ofrai, *Terre, homme, sang, le mythe des pionniers et le rituel de la terre en Israël*, Tel-Aviv, éd. Goma, 1980.

21 Ouriel Zohar, *La fête dans la société du kibboutz et de la tradition*, Paris, La Revue d'Histoire du Théâtre, No.2, 1992, p.162-179.

22 Kaddish Luz, Méïr Yaari, Ygal Alon, *Le Kibboutz*, Tel-Aviv éd. Misaviv Laolam, LTD, 1966, p.77.

23 Encyclopedia Hebraica, *Kibboutz*, Tel-Aviv, vol. 29, p.44-49, 1977. "Le Comité des Fêtes des kibboutzim" dépend du "Comité Culturel", rattaché à "l'Union des Mouvements".

24 Abba Tzuriel, *The omer Festival of kibboutz Ramat-Yohanan*, New-York university, The Drama Review, Vol.xxi No. 3, T 75, 1977, p.11-20.

collectif se reforme. Les artistes de POURIM 1978 n'ont pas su institutionnaliser une forme unique de théâtre. Le kibboutz, par son côté conventionnel, s'effraye des changements et des nouvelles influences idéologiques. Il est curieux de constater que le Kibboutz au départ était ouvert aux changements, sans aucun plan préalable: *une improvisation collective aux buts infinis*, il devient récalcitrant lorsqu'il s'agit d'appliquer ses *propres techniques*.

Selon GORDON, toute chose est "création"²⁵; les relations parents-enfants, l'amour de la vie, manger, marcher, parler ensemble et bien évidemment travailler. *Le théâtre est dans la vie*. Quelle vie ? GORDON était végétarien et BUBER aussi par conviction et respect de la vie. Ils surent prévoir l'espace nécessaire entre les maisons du Kibboutz afin de préserver la vie privée de l'individu. Ils savaient que lorsque l'individu trouve son intimité et développe sa propre créativité, une juste structure sociale s'instaure. Pour GORDON tout est création et ainsi il fut un artiste de la vie.

III - LA VIE EST THÉÂTRE ET LE THÉÂTRE EST UNE VIE INTIME ET COLLECTIVE.

AMOS OZ dans son livre: *"Under This Blazing Light"*²⁶, dit que le choix de vie du Kibboutz est fondé sur un mystérieux système de lois intérieures à la fois visibles et cachées. BROOK exprime la même idée: "...comprendre la visibilité de l'invisible est l'oeuvre d'une vie"²⁷. Un théâtre collectif idéologique existe donc, déjà, sous forme d'image *dans notre esprit* et nous devons la rendre claire et visible.

Si nous demandons aux acteurs de ce théâtre d'essayer de personnifier le soleil qui est une *image universelle*²⁸, cela peut être une tâche impossible. Il nous semble toutefois préférable de demander à quelqu'un d'entreprendre une oeuvre impossible, plutôt que quelque chose d'aisé comme les actes prosaïques de la vie quotidienne. Une tâche qui une fois accomplie vous laisse insatisfait. Par contre, devenir comme un soleil sur scène (Michael Tchekhov²⁹), nous semble être une mission difficile mais stimulante pour inspirer les acteurs durant toute une vie. Ainsi ils peuvent s'entraîner eux-mêmes d'une part, mais aussi apporter chaleur, lumière et vie sur la scène de la vie collective.

Selon AMOS OZ, GORDON doutait de l'efficacité d'un outil comme les partis politiques, l'État, l'institution du Kibboutz, les comités en tout genre, pour changer le "coeur humain". Il soutenait que le travail collectif devait se faire par la purification et le nettoyage des pensées. Nettoyage? Pour lui, il s'agissait d'une "véritable religion du travail". GORDON parlait toujours de deux processus existants dans l'homme. L'un concentré sur son égocentrisme et l'autre en expansion avec sa créativité. Il érigea un impressionnant édifice pour la compréhension entre les gens afin qu'ils puissent se reconnaître en tant qu'âmes. Il parla de la compréhension entre peuples, mais il ne créa pas

25 Eliézer Chvide, *Livre bibliographique sur GORDON*, Dégania, éd. YAHDAY et la "Maison GORDON", 1972, p.6.

26 Amos Oz, *Under this blazing light*, Tel-Aviv, éd. Bibliothèque des Travailleurs, kibboutz Hashomer Hatzaïr, 1979, p.183.

27 *L'Espace vide*, op. cit., p.82.

28 Encyclopédie Universalis, *Le sacré*, Paris, Vol. 14, 1972, p. 580.

29 Michael Tchekhov, *Etre acteur: Technique du comédien*, Paris, éd. Pygmalion, 1980.

encore un théâtre judéo-arabe comme celui que nous avons innové collectivement depuis 1988, au début de l'INTIFADA, à TAIBE, TIRA et BEIT-BERL.

Un Théâtre collectif judéo-arabe, doit se préoccuper de rechercher un langage existant déjà quelque part, des *images* accessibles et visibles à présent, fondés sur des principes et des symboles que nous devons découvrir et rendre compréhensibles.

SHAKESPEARE a dit que le Monde était un théâtre³⁰ et Nicolas EVREINOFF a développé cette idée. Pour EVREINOFF, le théâtre était aussi essentiel à l'homme que l'acte de manger et de respirer et plus essentiel encore que les récentes découvertes modernes. C'est ce qu'il expose dans ses deux livres: "*Théâtre dans la vie*" et "*Théâtre est la vie*"³¹. Il démontre à quel point le théâtre correspond à un besoin vital de l'homme, aussi puissant que l'instinct de vie si ce n'est plus.

Pour créer une nouvelle culture et pour renouveler l'homme, il doit être capable de se rencontrer lui-même (POURIM), son ombre et sa lumière³². Considérer l'individu comme un microcosme (DURKHEIM)³³, esprit incluant tout un monde de traditions et non pas simplement et uniquement celles du judaïsme. Une culture nouvelle vivante et collective, dans l'idée de devenir *solaire*.

Choulamitte BAT-DORI³⁴, en 1949, a essayé de régénérer le Kibboutz au travers d'une pièce: *De tels puits*. Elle a relaté l'histoire de la création du Kibboutz sous une forme de dynamique de groupe. Grâce à la conception de POURIM et les transformations que suggèrent les masques, ce fut un moment décisif dans le processus de création du Kibboutz. Ces membres habituellement enchaînés dans des structures très rigides, liés à la peur de la critique de leur communauté, traversèrent les barrières des conventions. Ils montèrent sur scène et firent sauter les verrous des rôles qu'ils s'étaient vus assignés par leur société et s'en libérèrent pour toujours. La preuve fut donnée: comment le théâtre peut devenir essentiel et nécessaire à la société du kibboutz (EVREINOFF). Ainsi, la petite cellule de POURIM, et aussi n'importe quelle autre forme collective de théâtre au Kibboutz, peut sauver celui-ci de sa désintégration psychologique et sociale.

Dans le "LIVING THEATRE" de BECK, le processus extatique, la *catharsis*, le point culminant de la société, se produit sur scène avec la participation du public. *Le théâtre collectif est partout*...

Dans le théâtre d'Augusto BOAL³⁵ les acteurs circulent dans la salle, le public monte sur la scène et échange des rôles avec les acteurs. *L'espace entier devient public*³⁶. C'était le même processus avec le théâtre d'improvisation de Peter FRYE: la scène devenait l'espace où les acteurs et le public travaillaient ensemble (Théâtre et Kibboutz partout).

30 Shakespeare, *As You Like It*, (Act II, VII).

31 Nicolas Evreinoff, *Le Théâtre dans la vie et Le théâtre est la vie*, éd. Stock, Paris, 1930.

32 Georges Banu, *Peter Brook*, Paris, éd. Flammarion, 1991, p.101.

33 Ch.N. Aizenstadt, *Universalisme*, d'après Emile Durkheim, *Philosophie et Sociologie*, et Mac-Dougall, *Group Mind*, Tel-Aviv, Encyclopedia Hébraïca, vol. A-B, 1959, p.931-933.

34 Ouriel Zohar, *Étude comparative de trois réalisateurs: P. Brook, J. Beck et Choulamitte Bat-Dori*, (à paraître).

35 Augusto BOAL, a) *Stop, c'est magique!*, Paris, éd. Hachette, 1980. b) *Jeu pour acteurs et non acteurs*, Paris, éd. Maspéro, 1978. c) Notre travail avec le théâtre de l'Opprimé au Théâtre du Soleil, Paris, Nov-déc.1980.

36 Ouriel Zohar, *Stop! c'est magique!* Tel-Aviv, dans Hotam, Al-Hamishmar, 1981.

Dans la pièce: *Improvisation*, depuis presque 20 ans, une troupe errante se promène d'un kibboutz à l'autre et les acteurs jouent des épisodes inspirés du monde psychologique et social de ses membres. Elle est fondée sur les principes de la 'Commedia dell'arte' et elle est remarquable uniquement grâce à sa recherche sur son sens collectif. Si au Kibboutz il existe un intéressant processus critique qui va parfois jusqu'à inhiber les mouvements, il peut aussi y avoir un pouvoir d'éveil, car chacun est concerné par ce qui arrive à l'autre. Le long prologue nécessaire et l'introduction indispensable, lorsque le groupe donne une représentation en ville, deviennent inutiles dans un Kibboutz, car tous savent de quoi traite la pièce et la communauté peut se confronter et s'identifier avec l'essence même de chacune de ses parties. (*Théâtre psychologique, collectif qui fonctionne avec l'image mémorisée*).

Pour GROTOWSKI³⁷, il s'agit d'un théâtre de "purification de soi-même", désirant changer le monde à la manière de GORDON au travers d'une scène collective et intime. Mais GROTOWSKI abandonna la voie de la modernité et celle du traditionalisme pour se tourner vers un "théâtre laboratoire", afin d'expérimenter la purification de l'esprit. Son théâtre devient un chemin de vie, une philosophie de vie, une religion de purification et d'auto-sacrifice comprenant des habitudes qui devront être pratiquées quotidiennement.

Dans le théâtre indien sacré, on peut trouver des centaines de symboles, pourtant familiers à chaque spectateur. Celui qui vient à une représentation en comprend le langage des mouvements, car il fait partie d'une très ancienne tradition.

Le metteur en scène et acteur japonais TANAKA-MIN SHOJI, à PARIS en 1979, offrit une très étrange et remarquable représentation. Spectacle fondé uniquement sur des mouvements physiques, évoluant dans l'espace, d'une immense flexibilité, sans aucun discours ni intrigue. En 1980, il regroupa une troupe d'acteurs internationaux et enseigna sa méthode en faisant disparaître toute distinction entre le public et les acteurs, dans un mouvement total. Soudainement de très lents et très agréables mouvements commencèrent. Toutes choses se déplacèrent et vous vous sentiez une partie d'un monde où les événements entre les caractères des personnes sont apparus sans l'aide des mots. Là, où tout devient calme et lent. Chaque mouvement semblait être soigneusement inspecté par l'homme lui-même qui l'exécutait et même celui qui n'était pas acteur devenait une cellule du spectacle, un organe dans un mouvement perpétuel. Ainsi, même les nons-acteurs faisaient partie de ceux qui recréaient le théâtre durant le spectacle. *Un Théâtre collectif de l'image en mouvement infini*.

Conclusion: le théâtre est la vie et la vie est théâtre infini. Le théâtre change ses structures et ses formes vers une expérimentation perpétuelle de l'essence de la vie collective. L'homme a plus besoin de théâtre que de religion (BROOK); acteurs et metteurs en scène deviennent les maîtres de cette religion qui est la religion du théâtre (CRAIG³⁸). L'homme, composé d'ombre et de lumière, devient un théâtre collectif en mouvement comprenant moins de mots, mais plus de sensations, qu'il peut émettre et faire partager aux autres afin de les connaître.

CRAIG a enseigné comment trouver l'équilibre entre son intériorité et son expressivité (intérieur et extérieur), l'individuel et le collectif, le capitalisme et le

37 J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, éd. La Cité, 1971.

38 Edouard Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, éd. Odette Lieutier, 1942.

communisme. La recherche³⁹ continuera toujours, sur l'équilibre entre le théâtre conventionnel et le théâtre collectif existant en chacun de nous, notamment sous forme de peur et de confiance. L'homme a besoin d'une collectivité afin de s'éprouver, de travailler sur lui-même, de tester les limites de sa générosité. L'homme englobe tout: l'art, la religion et la science. Rien qui n'existe déjà dans l'homme ne peut être réinventé. Le langage international sera recréé à l'image de la chaleur, la lumière et la vie du soleil. L'homme se projettera dans le monde de l'imagination (l'image invisible, BROOK), pour créer l'harmonie autour de lui et sa collectivité. L'homme se développera par les moyens du théâtre et le théâtre se développera par les moyens d'un homme collectif, à la recherche de la connaissance de soi-même.

Les acteurs qui fonctionneront comme les organes d'un corps harmonieux, dans un théâtre collectif judéo-arabe (JE-TU, BUBER), devront sentir les vagues du printemps couler en eux et les purifier. Leur imagination devra être capable d'émettre le soleil (GORDON), grâce auquel ils pourront découvrir des énergies nouvelles pour leur fonctionnement et de la nourriture pour tous leurs organes physiques et spirituels. Ils se verront eux-mêmes, comme des fleurs répandant leurs parfums afin d'élargir leurs coeurs et leurs âmes.

Ouriel ZOHAR.
Technion Theater
Israel Institute of Technology
Haifa, Israel

³⁹ *L'Espace vide*, op. cit, p.150, "Le but de l'improvisation et des exercices est toujours le même: c'est de rejeter les conventions usées du théâtre".



ET L'AMERIQUE DECOUVRE CHRISTOPHE COLOMB

par Les Marionnettes des Trois Hangars (Compagnie M.T.H.)¹

-Auditorium du Thor, le Mercredi 23/10/96, 15H.-

Par une après-midi d'automne ensoleillé, où seul un platane isolé osait déjà se résigner à laisser voir les vraies couleurs, les belles couleurs, de l'automne... Quelques enfants jouaient, d'autres grattaient une guitare ou, invisibles, dans une salle de l'école de musique, martelaient une batterie... Des allées et venues, beaucoup de passage, mais, malgré tout, un grand calme régnant. Sentiment d'une vie douce, lisse, silencieuse, invisible, que des oiseaux soulignaient et célébraient, de leur chant simple, subtil, dans l'intimité inviolable d'un arbre tranquille, endormi en plein ciel...

Les spectacles donnés par Les Marionnettes des Trois Hangars (dont j'ai déjà vu *Le Voyage de Simon et Nostra Storia*²) sont toujours un retour à l'enfance, ou à l'esprit d'enfance, cette innocence qui, d'une manière générale, *ne comprend pas pourquoi* - et qui, en cette incompréhension, détient déjà au moins une clé de la vérité, une sagesse...

Pourquoi, par exemple, l'histoire de l'homme - notre histoire, que nous tendons à oublier aujourd'hui, dans l'euphorie de nos "démocrassies" qui, comme le dirait le dramaturge irlandais Sean O'Casey, *"ne promettent pas de nous mener sur les voies du Seigneur"*³... pourquoi, donc, cette histoire glorieuse et sanglante est jalonnée par toutes sortes d'invasions et de massacres, autant d'entreprises de démolition et d'anéantissement de vies et de cultures "sauvages", c'est-à-dire libres ?... Celtes, Gaulois, Indiens et Amérindiens, Africains, Aborigènes etc... - la liste est longue de ceux que les civilisés bien-pensants ont écrasés et dépossédés, au nom de Dieu, du Roi ou de la Reine, d'une idée, de Mammon, ou de l'Empire.

Et l'Amérique découvre Christophe Colomb, spectacle destiné aux "enfants à partir de 7 ans", s'adresse aussi aux grands enfants, bien sûr - voire, surtout à eux... Rêverie, apparemment enfantine, qui atténue, en l'esthétisant, un certain engagement face aux piliers de notre civilisation et de notre culture, ce spectacle possède la vertu de "démystifier", de déboulonner, la figure de celui que les livres d'histoire(s) présentent comme un bienfaiteur

¹ Compagnie M.T.H., 90 Avenue Sadi Carnot, 13980, ALLEINS.

Contact : -Christine Saint-André, tel : 04. 61. 68. 61. 61 et Fax : 04. 61. 68. 71. 39

-Eric Pécourt, tél : 04. 90. 59. 37. 64

² cf. *Théâtres du Monde* N°2, 1992, P.U. d'Avignon.

³ Dans *Temps de Partir*, pièce un acte, dont ma traduction, inédite, sera mise en scène en Mars/Avril 1997, par *La Compagnie Solitaire* (Yves Sauton).

de l'humanité et de la sacro-sainte civilisation - à l'exception du livre d'Alejo Carpentier, *La Harpe et l'Ombre*, qui n'est d'ailleurs pas un livre d'histoire(s) et dont Jean-Louis Kamoun s'est inspiré pour mettre en scène ses deux acteurs (Eric Pécout et Alain Harivel) et leurs objets magiques.

C'est approximativement au quart du spectacle que commence, en fait, le procès de Christophe Colon, quand on nous dit que, quatre-cents ans après la fameuse découverte du Génois, l'Eglise Catholique envisagea de le sanctifier...

L'introduction du spectacle - rituel aux bougies où l'on découvre, sur une musique de nappes et de percussions d'ordinateur, trois demi-tonneaux sur pieds, à l'horizontale, très emblématiques - représentant, respectivement, et de droite à gauche, l'Espagne, le navire à toiles écrues du Christophe (dont la tête est une mappemonde...), la terre vierge d'Amérique -, l'introduction, donc, se conclut, juste avant l'entrée des représentants de l'Eglise et du Clergé, par une sorte de répétition incantatoire, rieuse et grinçante, de "*la folie des hommes*"...

Dès lors, le spectacle se déroule, clairement et presque schématiquement (ce qui a du bon pour le public des jeunes et, d'une manière générale, pour la clarté de la mise en espace), entre ces trois demi-tonneaux, repères entre lesquels les acteurs évoluent avec aisance, dans la magie propre à cette alternance, voire cette "conjugaison", ludiques et souvent comiques, entre le personnage théâtral et le manipulateur de "marionnettes", objets usuels, divers et variés, "maquillés" pour l'occasion.

On a ainsi droit à une scène où Christophe Colomb vient réclamer ses navires et fait, a priori, pour persuader la Reine d'Espagne, le récit de son voyage : subtilité importante, ici, puisque, dans le temps de la narration, on se retrouve bien avant le moment de son départ et que Christophe raconte déjà son retour, et en détaillant bien la richesse de son butin (dont le poivre, qui provoque des éternuements...). Or, ce butin, il le fait sortir, comme un prestidigitateur, de trois navires miniatures, répliques des trois demi-tonneaux qu'on voit sur la scène... Et ce récit par anticipation, si je puis dire, puisqu'il s'agit d'une sorte de futur dans le passé, prend vite les couleurs du *rêve où s'abolit le temps*. Ce rêve pour lequel, nous dit-on plus tard, furent embarqués des récalcitrants et des incrédules. Christophe Colomb fut un aventurier, et un chef. Aucune place pour la morale dans la vie de ce voyageur conquérant. Mais place pour le rêve... A la façon dont le spectacle déploie et épanouit pour nous, dans l'espace de ses lumières et de ses musiques, cette rêverie historique, tout en invitant à porter un nouveau regard sur le temps actuel par l'instrument optique d'un illustre inconnu qui a fait l'objet de nombreuses leçons à apprendre par cœur, on le prendrait alors vraiment pour un saint...

De façon significative, c'est la promesse de l'or qui, nous dit-on, permit à Christophe Colomb d'obtenir le soutien de la Reine, "*qui portait la royale culotte*" et aurait eu une liaison avec notre "héros" - est-ce historiquement vrai, peu importe ; l'allusion fait rire, en nous rappelant quand même que c'est ainsi, souvent, que de graves décisions se prennent, voire que les destinées du plus grand nombre se bouleversent...

Et, lors de la scène de séduction où convolent la Reine et l'aventurier, un des deux acteurs actionne la rosace d'un abat-jour en cuivre de façon à évoquer les palpitations d'un cœur... Tour ingénieux, comme bien d'autres dans ce spectacle.

Sur une musique de percussions africaines, on passe sans transition au monde sauvage que Christophe Colomb va découvrir et où les indigènes (des robinets de tonneau...) font prière en dansant, jusqu'au moment de la transe où le chef (masque de singe ou de gorille), dans ses évolutions, va prélever, au robinet du demi-tonneau, un verre d'alcool ; alors se ménage une habile transition de retour parmi les marins de Christophe Colomb, qui festoient avant le grand départ : belle image où les indigènes s'enivrent, et se satisfont, de "l'alcool" de la terre natale, tandis que les explorateurs et futurs envahisseurs s'enivrent d'un tout autre alcool - celui du rêve de la découverte, ou de l'ambition de la conquête, celui de la peur ou du désespoir - celui de la violence et de la convoitise, pour le moment assoupies. "*La folie des hommes*"...

C'est une histoire d'hommes semblables, au fond, mais que séparent la peur et l'ignorance - celles, précisément, des plus "évolués"... N'est-ce pas là un thème bien connu chez nous aujourd'hui ?...

Et les trois navires de partir soudain, après évocation de l'embarquement des enthousiastes, des esclaves, et des contraints, toutes voiles gonflées par le souffle d'un des acteurs, sur une mer de lumière bleue, aux accents mélancoliques d'un accordéon...

On fait alors retour au procès de Christophe Colomb, le saint potentiel, celui qui n'a pas toujours navigué avec exactitude et s'est montré d'une barbarie autrement barbare que celle des peuplades qu'il venait, comme bien d'autres avant et après lui, déranger.

Le spectacle devient alors clairement le procès, rêvé et rêveur, d'un de ces personnages de l'histoire qui, souvent, menacent de se transformer en héros mythiques. Il n'y a pas loin, souvent, de l'histoire à la mythologie, ce qui n'est pas nécessairement un mal, d'ailleurs. Mais, ici, l'Amérique et, tout compte fait, l'Europe aussi, découvrent Christophe Colomb, c'est-à-dire se découvrent elles-mêmes pour elles-mêmes (dans tous les sens de ce verbe...). Si Christophe Colomb a découvert les dessous de la Reine, on veut nous faire découvrir, ici, les dessous, bien plus honteux et impudiques, de toute l'affaire...

Mais, une fois de plus, le spectacle est conçu pour nous donner surtout le sentiment et l'émotion du rêve et de l'aventure, ce qui lui évite de tomber dans le procès moralisateur : dans son rêve, Christophe Colomb n'avait cure des souffrances de ses compagnons de voyage, certes, mais des siennes non plus... C'est, d'ailleurs, en tentant de le tuer, en lui jetant, du haut d'un mât, un tonneau sur la tête, qu'un marin s'écriera "*TERRE !*" - cri de (re)naissant, cri de rêveur désespéré qui voit son rêve se réaliser...

"*TERRE !*" - oui, mais terre appartenant à l'Espagne... Terre où les "sauvages" chassent la tarasque qui effarouche nos aventuriers - espèce de monstre légendaire, ou de danger fabuleux non-identifié, qui peut symboliser, ici, la peur de ces conquérants devant des étrangers, inconnus, différents, et "anormaux", ne serait-ce que parce qu'ils ne portent ni casque ni armure, ne serait-ce que parce qu'ils sont plus amicaux, plus hospitaliers, plus souriants, simplement plus humains, que ceux qui viennent les "colomb(a)iser" et boivent seuls et sont venus surtout pour de l'or.

"*C'est moi qui ai trouvé de l'or*", s'écrie un des acteurs, résumant ainsi les combats, et les (d)ébats, de l'individualisme de masse de notre monde, où Christophe Colomb (s'il s'était appelé *Colombe*, cela aurait-il changé quelque chose ?...) n'a pas fini de découvrir

l'Amérique ni L'Amérique Christophe Colomb - l'or de sa puissance, sang, sueur, larmes, et excréments mêlés...

Les sauvages seront enchaînés, embarqués comme du bétail. Un seul reste sur son sol, à qui l'acteur lance "*tant mieux pour toi*" en le couchant à terre...

Le spectacle du procès m'a alors rappelé, curieusement, les procès des criminels de guerre, toujours un peu scandaleux et monstrueux, tant il y en a, des criminels de guerre, et de paix, et des "Christophes *Colons*", bien embaumés dans nos histoires, tant il y en a qui échappent à ces parodies de justice sur le retour, à ces éclats de la bonne conscience collective qui se détourne des vrais problèmes du présent...

Les derniers mots du spectacle - "*Cap à l'Ouest*" - résument l'orientation de notre monde, dont on pourrait dire aussi que l'Ouest met le cap sur lui...

Si Christophe Colomb a découvert l'Amérique (les Celtes, selon certaines hypothèses de chercheurs et d'archéologues, l'auraient fait avant lui, d'ailleurs, et pacifiquement), il est temps que l'Amérique, simple emblème, ici, du monde civilisé et civilisateur dans son ensemble, découvre Christophe *Colon* - et il serait temps, aussi, qu'elle découvre "Saint-Christophe *Colombe*"...

Voilà un spectacle qui fait rire et rêver jeunes et moins jeunes. Et qui nous ouvre les yeux - à condition qu'ils ne soient pas irrémédiablement collés par tous les sucres que les images, les formules, et les discours, du "monde libre", y saupoudrent quotidiennement.

René AGOSTINI
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* (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). A édité *Lectures d'une oeuvre: Hamlet* (Paris: Ed. du Temps, 1996). Anime le groupe de recherche "Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon", dirige et édite la revue annuelle du même nom. Dirige et édite la revue *Théâtres du Monde*, publiée depuis 1991.

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié. Docteur en Philosophie de l'Université de Provence.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime intitulée *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

Professeur à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur *Le théâtre de J. M. Synge: recherche pour une esthétique dramatique* et d'une édition bilingue de ses poèmes (Coll. "La Différence", 1995). A publié des articles sur W. Yeats, S. O'Casey, J. Joyce. A traduit des poèmes de James Crowden (à paraître) et prépare une traduction de *The Great Hunger* de Patrick Kavanagh. A paraître prochainement un ouvrage sur le théâtre de Synge dans la Collection "Theatrum Mundi" (Avignon: ARIAS, 1997).

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.

Ilina BARTHOUIL-IONESCO

Maître de conférences à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur les personnages féminins dans le théâtre de Camil Petrescu et de divers articles et études.

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, achève actuellement une thèse de Doctorat nouveau régime sur "les rapports du duel et de la musique dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare".

Anny BOUVIER-CAVORET

Professeur à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat et de divers articles et études. Elle anime le groupe de recherche "Théâtre, langage et société". A récemment édité un ouvrage collectif, *Théâtre et sacré* (Paris, 1996).

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* ainsi que d'articles et études portant sur le théâtre.

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 le 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 plusieurs articles sur la littérature italienne et le théâtre napolitain contemporain.

Aline LE BERRE

Maître de conférences habilitée à l'Université de Limoges.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E. T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A récemment publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750 - 1805* (Avignon, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.).

Sophie NEZRI

Attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université de Provence.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur *Primo Levi: un univers juif marqué par la Shoah*. A publié plusieurs articles sur Primo Levi dans diverses revues françaises et italiennes.

Emmanuel NJIKE

Enseigne 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 stylistique*. 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, notamment sur le théâtre. Prépare actuellement une thèse de Doctorat nouveau régime sur "la pensée politique des républicains à Florence de 1490 à 1570".

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 et études 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".

Nikos XENIOS

Docteur de l'Université "Panteion" d'Athènes.

A enseigné pendant plusieurs années la littérature grecque. Titulaire d'un DEA en Sciences Sociales (Paris). Auteur d'une thèse de Doctorat sur "la philosophie et le théâtre classique grec" ainsi que de plusieurs articles.

Ouriel ZOHAR

Professeur de théâtre à l'Université de Tel-Aviv (Israël).

Directeur artistique du "Théâtre du 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 AROUMI

Zéami, Kleist.... et le TSE

II THEATRES POLITIQUES, THEATRES POPULAIRES

Bernard URBANI

Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb

Yacine

Joseph VELASCO

Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?

Enrique BAEZA MARTINEZ

L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Diaz: *Le voilier dans la bouteille*

Brigitte URBANI

Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III EPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS

Maurice ABITEBOUL

Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène

Céline GARCIA

Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre

Jean-François PODEUR

Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal

René AGOSTINI

Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne

Bernard URBANI

Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIRE DU NUMERO 2 (1992) AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THEATRE.

Louis VAN DELFT:

La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain

Albert BENSOUSSAN:

La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE.

Aline LE BERRE:

Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelel* d'Arthur Schnitzler

René AGOSTINI:

Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?

Edoardo ESPOSITO:

La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo

Marielle RIGAUD:

Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation

Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE

Maurice ABITEBOUL:

A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden

Brigitte URBANI:

Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934)

Jacques PLAINEMAISON:

Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée

Jean-François PODEUR:

Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE

Didier ALEXANDRE:

Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel

Maurice ABITEBOUL:

Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector Hound*

Anne LUYAT:

Le théâtre comme métamorphose: Wallace Stevens et Claude Régy

René AGOSTINI:

Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars

Michel AROUMI:

Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 (1993)

LE THEATRE JADIS ET NAGUERE... ET AUJOURD'HUI

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL.

Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"

Maurice ABITEBOUL:

Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance

Christian ANDRES:

Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIECLE VINGTIEME

François CHEVALDONNE:

Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles

René AGOSTINI:

Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE

Jean-Claude CRAPOULET:

Le théâtre écossais de 1918 à 1926

Liliane MEFFRE:

Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein

René AGOSTINI:

La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène

Aline LE BERRE:

Laideur et trivialité ou l'art de la démythification 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 AROUMI:

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 Pelacz

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 AROUMI:

Le logiciel faustien

III. THEATRISATION ET THEATRALITE

Bernard URBANI:

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

Brigitte URBANI:

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

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

Bernard URBANI

Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre

Marie-Françoise HAMARD

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

Richard DEDOMINICI

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

III. Le XX^e 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 XX^e SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: QUELQUES FORMULES A SUCCES

William M. BUCKNER

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

Jean-Patrick FESTE

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

Elisabeth ANGEL-PEREZ

De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond (1981): la tragédie restaurée

V. POUR UNE REUSSITE AU THEATRE: LES CONTOURS DE LA THEATRALITE

Olivier ABITEBOUL

L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens

Nicolas ROMEAS

A quoi sert le théâtre ?

Michel AROUMI

Ce que dit le théâtre à propos de lui-même

Louis VAN DELFT

Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline

SOMMAIRE DU NUMERO 6 THEATRE ET SOCIETE : LA FAMILLE EN QUESTION

INTRODUCTION:

Maurice ABITEBOUL

Théâtre et Société : la famille en question.

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*.

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.

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'hérité à l'oeuvre dans les «familles» de Sam Shepard

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.

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.

NOTES DE LECTURE: Bernard URBANI:

Alain Coupré, *Le Théâtre* (Texte, Dramaturgie, Histoire)

Maquette, couverture, tirage :
IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON

Dépot légal : Mai 1997

I.S.S.N : 1162 - 7638

Prix : 100 F