Cahier N° 8
1998

THEATRES DU MONDE

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

LA NORME ET LA MARGE AU THEATRE

Etudes recueillies et présentées par
Maurice Abiteboul

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

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, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1

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 8
PRINTEMPS 1998

INTRODUCTION:
Maurice ABITEBOUL: La norme et la marge au théâtre p. 5

I. LE « DETOURNEMENT » DU MODELE

Dorothée MARCIAK:
Théâtre provisoire, théâtre fixe: un modèle romain antique à la Renaissance? autour des fêtes du *Campidoglio*, à Rome en 1513. p. 11

II. L'ESPRIT DE LA COMEDIE : EXCES, DERIVES, LIMITES

Théa PICQUET:
Dérive, déviance et marge au théâtre : *La Flora* de Luigi Alamanni p. 25
Maurice ABITEBOUL:
Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare ou les limites de la comédie. p. 47
Christian ANDRÈS:
Rire médical et médecine du rire dans les *Comedias* de Lope de Vega. p. 59
Michel AROUIMI:
Le « chien de Tobie» : le rôle idéal du Bouffon du *Roman comique*. p. 77

III. MARGES ET MARGINALITES

Aline LE BERRE:
La démythification de la virilité dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* de J. M. R. Lenz. : entre marginalité et intégration.. p. 87
Richard DEDOMINICI :
L'horreur et l'héroïsme : double aspect d'une marginalité dans Le *Trouvère* de Giuseppe Verdi. p. 105
René AGOSTINI:
La Charrue et les Étoiles de Sean O'Casey : en marge d'une révolution, ou la Révolution en marge p. 119
Emmanuel NJIKE:
La dérive de l'engagement politique dans *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre p. 135
Brigitte URBANI:
Musique, génie, folie : *Novecento Pianiste*, de Alessandro Baricco. p. 149

IV. TRADITIONS, INNOVATIONS, DERIVES...
Georges VOISSET:
De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes sur les scènes francophones p. 161

Françoise QUILLET:
Les échanges interculturels dans le théâtre européen du XXème siècle :
dérive ou désorientation? p. 171
Ouriel ZOHAR:
Les éléments du sacré dans le théâtre au Kibboutz p. 183
Louis VAN DELFT :
Le théâtre en feu p. 201

V. POUR CONCLURE...
Olivier ABITEBOUL :
La norme et la marge p. 207

NOTE DE LECTURE : p. 211
NOTES SUR LES AUTEURS : p. 213
SOMMAIRES : p. 217

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

La norme et la marge au théâtre

La norme et la marge au théâtre

Il faut certes avoir présente à l'esprit, de quelque manière, une certaine idée de la *norme* pour concevoir ou évaluer l'*écart* qui pourra porter pour nom *dérive* ou *déviance*, pour entrevoir et tenter de cerner cette zone parfois obscure, en *limite*, en *frontière*, par nature *indéfinissable*, qui finalement pourra peut-être se constituer *en marge*. Le théâtre - et l'histoire du théâtre singulièrement - offre de nombreux exemples où, *par excès* (comme *par défaut*), certaines limites seront franchies (ou respectées), qui pourront contribuer à dénaturer le *modèle* originel (ou permettre d'y adhérer) - où, par l'introduction d'innovations venant s'adosser aux traditions et conventions, les subvertissant parfois, les détournant souvent, les modifiant toujours, se constitueront de nouvelles normes, à leur tour exposées à de nouveaux excès, à de nouvelles dérives, côtoyées par de nouvelles marges.

I. Le « détournement » du modèle

Dans son étude consacrée aux « fêtes du *Campidoglio* à Rome en 1513 », Dorothée Marciak examine plus précisément les conditions de constitution d'un « programme architectural en provisoire » qui concerne « le premier bâtiment de théâtre autonome construit en Italie depuis l'Antiquité ». Elle s'interroge sur les raisons qui ont pu pousser, même temporairement, à « *écarter le modèle* de théâtre vitruvien » et, également, sur le choix d'un théâtre provisoire plutôt que d'un « théâtre fixe, en dur ». Il semble, en effet, que « la raison du refus de l'aristocratie conservatrice de construire à Rome un théâtre permanent » ne soit ni économique ni architecturale mais relève plutôt d'une volonté (ou option) politique. C'est, en fait, à partir de « deux images de la Rome antique, véhiculant deux types de configuration théâtrale différentes » que s'exprime « l'entreprise de relégitimation des nouveaux pouvoirs » et, plus particulièrement, « c'est dans la restauration, mais *détournée*, du modèle vitruvien que consiste la révolution scénique opérée dans le courant du XVIème siècle ».

II. L'esprit de la comédie : excès, dérives, limites

Théa Picquet souligne que *La Flora* de Luigi Alamanni est certes « une comédie traditionnelle » par sa structure aussi bien que son inspiration, « par la typologie, la thématique ou encore par la morale qu'elle reflète », qu'elle répond en somme aux critères de la comédie du Cinquecento. Mais « l'ensemble de la comédie est une évocation nostalgique de la patrie d'origine, Florence », qu'il s'agisse du décor lui-même ou de l'évocation « de la vie quotidienne qu'on y mène au XVIème siècle » (activités économiques de la classe bourgeoise, l'institution familiale, éducation des enfants, climat culturel de l'époque, moeurs et coutumes...). S'inscrivant dans un cadre traditionnel, conforme à une *norme* bien établie, la comédie d'Alamanni constitue donc bien, d'une certaine façon, « une imitation originale », permettant au poète exilé - par ce que l'on pourrait nommer une *dérive* délibérée - de faire de sa comédie « un hymne à Florence où transparaît sa nostalgie de la patrie perdue ».

Maurice Abiteboul, dans son commentaire sur « les limites de la comédie », montre que l'on décèle très tôt, dans les comédies de Shakespeare, « une tendance à la gravité », une volonté de mettre l'accent sur « la réalité du mal et du malheur ». Plus particulièrement, avec *Beaucoup de bruit pour rien*, on remarque le souci de ne jamais méconnaître la fragilité des instants de bonheur disputés de haute lutte aux forces hostiles

qui, de manière persistante, « assombrissent l'atmosphère » de la pièce. En tout état de cause, dans la perspective de ce qui demeure une comédie grave, « l'intrigue légère, avec son insouciance et sa gaieté, » ne laisse jamais longtemps refoulée dans ses *marges* la menaçante montée des périls. Qu'il s'agisse, en effet, de l'infamie de Don John (1.3; 2.1), de la diffamation de Hero (3.2), de la scène de la répudiation (4.1) ou de la scène du tombeau (5.3) par exemple, cette comédie « prend la livrée de la tristesse », *s'écartant* - sans jamais les nier, mais plutôt en en faisant d'autant mieux ressentir l'impérieux besoin - des *normes* traditionnelles de la comédie légère.

Christian Andrès, dans une autre perspective, souligne quant à lui, dans les *Comedias* de Lope de Vega, cet aspect *déviant* que peut constituer le rire, à travers un recensement, tout d'abord, des procédés mis en oeuvre par « le comique gestuel et la dérision médico-corporelle » (fièvres, évanouissements, l'amour comme maladie mentale, vision médico-burlesque de la poésie, grimaces et gesticulations burlesques, comique populaire, etc.) et à travers un examen des modalités du comique médical (par exemple : parodie de l'acte médical, de l'autorité médicale, exposé du « diagnostic de l'amour »). Même quand les situations risquent de tourner au tragique - tant les *limites* sont parfois floues ou imprécises -, on ne peut, une fois de plus, qu'observer « le parti pris du dramaturge de donner une vision joyeuse du monde ». Entre *norme* et *déviance*, « le rire oscille entre ce qu'une société tolère et ce qu'elle proscrit » et, ne l'oublions pas, la comédie, le temps d'une représentation, peut se permettre les *écarts* les plus audacieux.

Michel Arouimi, pour sa part, analyse au chapitre X du *Roman comique* de Scarron, une scène pouvant se lire, de manière *dérivée*, « comme une réflexion ludique sur la mystérieuse nécessité du sacrifice ». Il souligne que « le symbolisme sacrificiel de la scène est lui-même débordé par *la marginalisation victimaire de la troupe comique* ». Il montre ainsi comment l'« évaluation critique du phénomène de la mimésis intéresse particulièrement l'univers théâtral ». Il montre également comment « le thème théâtral est pleinement justifié pour servir le questionnement poétique de Scarron », comment, de manière convaincante, est présentée « une vision où s'incorporent les formes originelles de l'art théâtral » et notamment « son essence mimétique ». Très précisément, il « éclaire l'enquête poétique de Scarron sur la valeur éthique du groupe social et sur la finalité cathartique de la mimésis théâtrale », la mise en scène dans le *Roman* bénéficiant de l'éclairage oblique, comme *dévié*, qui renvoie le message biblique « dans la mémoire de Scarron ».

III. Marges et marginalités

Aline Le Berre présente, avec son étude sur deux pièces de J.M.R. Lenz, le cas d'un dramaturge allemand qui, dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, « apparaît comme un marginal du *Sturm und Drang* », en raison tout d'abord de sa brouille avec Goethe, « le représentant le plus prestigieux du mouvement », mais aussi de « son existence instable, asociale », et surtout « des idées qu'il défend et des personnages qu'il campe dans ses pièces », par exemple dans *Le Précepteur* ou dans *Les Soldats*. C'est ainsi qu'il « démythifie » le héros viril, le séducteur, le conquérant. Contrairement aux *Stürmer*, qui célèbrent les vertus d'une vie instinctive, en harmonie avec la nature, il « réhabilite l'intelligence » et « ridiculise le courage, qu'il assimile à la brutalité, à la violence et même à la sottise ». Il « inverse les valeurs » et affiche une liberté d'esprit souvent audacieuse. Il incarne en fait « une dérive du *Sturm und Drang* » auquel il emprunte sa

volonté contestataire, tout en désacralisant l'amour et en s'intéressant à une humanité moyenne.

Richard Dedominici, examinant le théâtre musical verdien, remarque que « la marginalité du héros ou de l'héroïne tient souvent une place importante ». Il souligne également que « cette marginalité, Verdi l'a recherchée durant toute sa carrière (...) tant au niveau du choix des sujets et de l'élaboration des livrets qu'à celui de l'écriture musicale de ses ouvrages lyriques ». Il montre comment, dans *Rigoletto*, dans *La Traviata*, ou, plus encore, dans *Le Trouvère*, Verdi fait de la marginalité le sujet réel de l'ouvrage. Cet opéra, en effet, d'une violence exaspérée, est « lutte sans merci de la marginalité contre un ordre social absurde, cruel et implacable ». La marge, dans *Le Trouvère*, est non seulement « un élément incontournable », mais elle se donne aussi comme « une quête de la normalité : la normalité, ses lois, ses frontières, ses devoirs ». Pour finir, il apparaît que « l'ambiguïté propre à cet ouvrage (...) est comme le reflet ou la métaphore de la fragilité, de la transparence de la cloison qui sépare la marge de la non-marge », les prestiges de la musique magnifiant « le passage vers la marge ».

René Agostini, réexaminant *La Charrue et les Etoiles* de O'Casey, considère que l'on a là affaire à « une oeuvre en marge de la révolution irlandaise » et il s'applique ainsi à montrer que, dans cette pièce, « la révolution n'est pas en marche, mais en marge, ou dans la marge ». Paradoxalement, c'est dans cette marge que « l'on plonge vraiment au coeur des problèmes et (que) l'on fait, plus que jamais, partie du monde ». Il apparaît ainsi que O'Casey, sans cesser jamais d'être révolutionnaire, fait preuve d'une objectivité et d'une impartialité totales, privilégiant une position marginale - au sens où il s'agit d'une « marge du recul, de la distance (...), de l'essentiel et de la vérité (...), de la solitude et de l'amour ». A plus d'un titre, cette pièce peut se lire (se voir) comme une « révolution en marge » et notamment comme « la révolution solitaire d'un homme libre qui veut regarder le monde librement », comme « la révolution de tout artiste qui (s')oublie et montre ce qu'il voit ».

Emmanuel Njike, pour sa part, étudie « la dérive de l'engagement politique » dans *Les Mains sales*, montrant en particulier comment Hugo, « enfant sage » issu d'une famille bourgeoise engagé volontaire dans le Parti Prolétarien pour lutter contre l'oppression - et qui, dans un acte qui fonde sa liberté, se met ainsi délibérément *en marge* de sa propre classe -, cherche désespérément à être intégré dans le Parti où, objet de méfiance et de suspicion, « mal aimé », il est très vite *marginalisé*. C'est qu'il appartient, en effet, à ce « prolétariat marginal » que Sartre appelle « prolétariat en faux col ». Même lorsqu'il accomplit cet acte qu'il croit devoir être d'intégration dans le Parti, l'assassinat de Hoederer, il ne fait qu'aggraver son cas et accroître l'hostilité à son égard. Frappé d'ostracisme, il doit finalement disparaître, ayant en définitive été la victime d'une « dérive narcissique » qui fait de lui « un histrion politique », soumis à « la tentation égocentrique » qui témoigne d'un « individualisme de mauvais aloi ». Hugo ou le destin d'un individu qui, « à défaut d'être un marginal qui s'assume, choisit de se marginaliser définitivement en se proclamant 'non récupérable' ».

Brigitte Urbani présente un autre cas de marginalité avec *Novecento pianiste*, de Alessandro Barrico. Elle précise que cet « écrivain hors norme, ayant démarré une carrière hors norme, ne pouvait imaginer (...) que des personnages hors norme ». Novecento, en effet, vit la vie d'un marginal, ayant trouvé refuge sur le navire, sa petite ville flottante, se construisant un monde, une vie, « réduits, comme le navire, à des échantillons d'expériences, vécues ou imaginées ». Dans son cas, « deux allégories se superposent, la

vie comme voyage et la vie comme musique », l'un et l'autre constituant pour lui « un moyen de salut ». « On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve », affirme Novecento. Et de fait, « parvenir à se sauver soi-même (...), sauver sa vie du naufrage en choisissant ou en imaginant un autre monde, où la différence est devenue règle de vie, norme, quand la norme des autres dévore ou écrase, c'est la morale de *Novecento pianiste* ».

IV. Traditions, innovations, dérives...

Georges Voisset, faisant référence à ce « domaine marginal du comparatisme franco-asiatique » qu'est le champ de l'aire malayophone, évoque quelques « ombres insulindiennes sur les scènes francophones ». Il rappelle tout d'abord qu'à l'époque napoléonienne, en 1805 puis en 1812, furent ressuscitées « deux pièces en français et à thème javanais » : *Les Français à Java ou Bantam sauvée*, pièce de propagande qui ne comporte « strictement rien d'insulindien » ; *Agon, Sultan de Bantam*, traduction d'une tragédie du Frison Van Haren qui « anticipe sur les drames anti-esclavagistes de la fin du XVIIIème siècle ». Mais, plus probante est la mise en valeur dans les années mille neuf cent vingt (en 1926, puis en 1931) du *Pantoun des pantoun, poème javanais* de René Ghil, oeuvre sans doute hors norme qui « fait monter sur scène non seulement des personnages insulindiens, mais également leur(s) langue(s) » et qui semble enfin inaugurer « un dialogue franco-malais ». Il faut enfin souligner, à partir de 1968, « la découverte du théâtre d'ombres » due à certains spectacles balinais de passage à Paris et « l'intégration des techniques insulindiennes de manipulation d'ombres » : où l'on voit la mise en oeuvre *d'innovations* s'appuyant sur des formes *traditionnelles*.

Françoise Quillet fait valoir, dans son étude sur « les échanges interculturels dans le théâtre européen du XXème siècle », que le travail théâtral de Peter Brook, d'Ariane Mnouchkine et d'Eugenio Barba « permet de considérer la notion de 'dérive' à travers leur intérêt commun pour les théâtres orientaux ». Elle montre ainsi que « chaque metteur en scène désoriente les horizons familiers, les façons de penser le théâtre », de telle sorte que les normes traditionnelles se voient subverties par des innovations venant d'ailleurs, l'espace de la marge se déplaçant alors vers le centre (cette dernière notion reste-t-elle d'ailleurs pertinente quand on peut dire qu' « il n'existe plus de forme fixe, idéale, plus de centre » ?) : un double mouvement, en effet, se fait jour, l'un consistant à sortir de sa culture d'origine pour la transformer, l'autre à modifier des éléments de la culture dont on s'inspire pour les intégrer à sa propre création. Cette transformation, en vérité, « amène à dépasser la notion de 'dérive' au profit de celle de 'désorientation' des catégories esthétiques ».

Ouriel Zohar, examinant lui aussi les relations entre *traditions* et *innovations*, mais dans le cadre du théâtre au kibboutz, remarque que notre temps s'efforce de « *renouveler* la notion du sacré sur une base permanente et connue - la *tradition* » : d'où, singulièrement, « la recherche du sacré au Kibboutz laïc ». Il s'interroge, en effet, sur « les moments sacrés et invisibles au Théâtre », se demandant « comment ils ont pu se créer dans la société laïque du kibboutz ». Il examine ainsi comment la pratique théâtrale « est transformée en instrument permettant la médiation entre une communauté humaine et une unité transcendante » (P. Brook). Se précise alors la « recherche d'un enseignement de vie » dans le cadre du théâtre contemporain qui est « le lieu où s'expriment, côte à côte, des *traditions* religieuses et laïques » : d'où la recherche *théâtrale* d'un « autre mode de vie », le

but étant d'inciter l'homme, pour lui permettre de s'accomplir pleinement, à « tremper les fruits de son imagination dans un univers qui le dépasse » (F. U. Attar).

Louis Van Delft, enfin, dans l'un de ses célèbres *commentaires*, « le théâtre en feu », s'en prend, de son fauteuil de critique mécontent « rêvant devant un rideau de théâtre », - et, loin du point de vue marginal, voire extérieur, de certains commentateurs, il apparaît alors comme un « spectateur engagé » pris d'une sainte (saine ?) colère contre les prétentieux, les imposteurs et autres embaumeurs du monde du spectacle - s'en prend, donc, à certaines formes de théâtre, tel le spectacle *Péplum* présenté par la Compagnie « Royal de Luxe » à la Villette. Il s'insurge contre « la mise à mort du théâtre traditionnel, l'exécution sommaire de la Tradition » qui, dès lors, met à mal « toute la mémoire de notre théâtre ». Il stigmatise enfin « le décalage entre notre époque et l'art du théâtre » car - son constat est sévère - plus que d'un déphasage, « il s'agit d'une rupture, d'un divorce ». Ce qu'il déplore par-dessus tout enfin, c'est la disparition sur la scène moderne de « l'empire du caractère », et notamment que soit bien trop souvent oublié que « tout le répertoire européen reposait sur la pierre angulaire du caractère ».

V. Pour conclure...

Olivier Abiteboul (sans doute un peu en marge de notre réflexion centrale qui portait essentiellement sur la chose théâtrale ?) apporte le point de vue du philosophe, qui nous permet, à la lumière d'un examen des notions de *norme* et de *marge*, de mieux évaluer ce qui fait la spécificité de l'une et de l'autre et, partant, ce qui les différencie, voire les oppose, de mieux apprécier par ailleurs la relation que l'on peut établir entre elles, ce qui les situe l'une par rapport à l'autre, redéfinit leur espace propre, leur donne sens ou valeur. Car, au principe même du questionnement, se pose l'interrogation fondatrice de tout jugement : « Peut-on s'en tenir à une définition de la marge comme écart par rapport à la norme et évacuer toute forme de jugement de valeur sur la marginalité considérée comme déviance ? ». D'où cet examen minutieux qui, après avoir posé « la norme comme règle et la marge comme écart », puis « la norme comme loi et la marge comme déviance », s'interroge sur « la norme comme tradition et la marge comme innovation ».

Ces quelques études auront sans doute permis de mieux apprécier la norme et ses limites, la richesse de la marge toujours appelée au déploiement, les cheminements obliques ou dérivés auxquels peuvent conduire écarts et déviances par rapport au modèle, les inter-relations qu'entretiennent tradition et innovation. L'histoire du théâtre offre de multiples occasions de réfléchir sur ce thème qui met en perspective le stable et le fluctuant, le respect et les remises en cause, le clos et l'ouvert, la règle et la transgression, l'adhésion et la contestation. Dans un perpétuel mouvement de *passage* entre idées reçues et remises en question, entre formes fixes et renouvellement des schémas traditionnels, la norme et la marge au théâtre sont comme la respiration qui permet à tout organisme de vivre et de survivre.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication

PS. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
* N° 9 : Voyages et voyageurs au théâtre (1999).
* N° 10 : La promesse et l'oubli au théâtre (2000).

I. LE « DETOURNEMENT » DU MODELE

Dorothée MARCIAK:

Théâtre provisoire, théâtre fixe: un modèle romain antique à la Renaissance? autour des fêtes du *Campidoglio*, à Rome en 1513.

THEATRE PROVISOIRE, THEATRE FIXE: UN MODELE ROMAIN ANTIQUE A LA RENAISSANCE? AUTOUR DES FETES DU CAMPIDOGLIO, A ROME EN 1513.

Les fêtes qui se déroulent à Rome sur le Campidoglio, les 13 et 14 septembre 1513, sont l'occasion de croiser en une rencontre particulièrement intéressante pour l'histoire du théâtre post-médiéval deux exigences concurrentes, concommitantes, données incontournables dans l'étude du cas romain: la première, celle de la communauté citadine, la Commune, qui montre dans la célébration (*renovatio*) du mythe romain antique de l'Urbs le prestige de sa propre origine et un fondement pour la réaffirmation (*renovatio* encore) de son autonomie politique[1]; la seconde, celle du Cardinal Jean de Médicis, le fils de Laurent le Magnifique élu pape le 11 mars 1513 sous le nom de Léon X, qui cherche dans la mise en place d'une alliance entre Rome et Florence la légitimation nécessaire aux visées politiques des Médicis et aux siennes propres, papales, en même temps qu'il institue, contrairement à ses prédécesseurs immédiats, une politique garantissant aux grandes familles romaines un semblant utile de pouvoir public[2]. Les cérémonies de 1513 se déroulent, point de rencontre idéal, autour et à l'occasion de l'octroi, par la Commune, de la citoyenneté romaine au frère et au neveu du pape, Julien et Laurent de Médicis.

Organisées par la Commune, les fêtes rassemblent les contributions de lettrés parmi les plus en vue de l'Académie Romaine, disciples de Pomponio Leto[3] , Tommaso *Fedro* Inghirami et Camillo Porzio pour les principaux organisateurs... Deux membres de la Commune romaine, Girolamo Pico et Giulio Alberini, confient au Toscan Pietro Rosselli, "più prestante et egregio architetto", la construction d'un théâtre autonome sur la place du Campidoglio, où doit avoir lieu la totalité des manifestations prévues, l'ensemble des représentations composant le programme "typique" d'une fête de cour au tournant des XV - XVIèmes siècles. Mais le programme architectural en provisoire que réclament les fêtes du Campidoglio est remarquable dans la mesure où il s'agit du premier bâtiment de théâtre

1 L'exil des papes en Avignon, s'il précipite Rome dans les luttes entre familles nobles, marque aussi le temps du pouvoir citadin, et le retour à Rome de Martin V en 1420 sonne pour la plupart des notables locaux des accents de liberté perdue. La réalisation, de plus en plus fréquente et efficace à partir du pontificat de Jules II, de l'analogie pape=*optimus princeps* engage la bataille pour la récupération de la Rome antique entre grandes familles nobles romaines et papauté.

2 Le 19 mars 1513, Léon X avait restitué à la Commune une plus grande autonomie, et une série de privilèges supprimés sous Jules II.

3 *Qui primus Romae ab ignobili saeculo latinas literas scitissime docuit,* in Cruciani, *op. cit.* biblio.

autonome construit en Italie depuis l'Antiquité. L'Altieri[4] rapporte la décision de la Commune, dans le but de donner à l'événement la plus large résonnance possible, de "fabricare un loco pubblico di capacità e ornato magnifico e bello, el quale rapresentasse *forma di Theatro*"[5].

Cortège, entrée sur le mode triomphal dans le théâtre, banquet, discours, représentations allégoriques avec défilé de chars le premier jour, le lendemain soir pastorale et églogues, enfin une *comedia* latine: le *Poenulus* de Plaute, représentation dramatique qui tend à s'autonomiser, à s'isoler en moment privilégié dans l'ensemble des représentations festives, non plus seulement récitée, dans un mouvement de restitution philologique, ou quasi, du texte, mais jouée.

Je n'insisterai pas sur le déroulement des fêtes, décrit par Cruciani, mais prendrai comme point de départ de la réflexion la question suivante. Pourquoi, alors que les milieux de l'Académie Romaine connaissent déjà le théâtre de Vitruve[6] et que le choix de l'emplacement du Campidoglio situe de toute évidence l'ensemble des cérémonies du patriciat sous le signe de la Rome antique, pourquoi la décision de construire un théâtre dont l'extérieur et l'intérieur, j'y insiste, présentent une forme rectangulaire? Or la forme rectangulaire du bâtiment construit sur le Campidoglio l'apparente[7] au théâtre de cour (*cortile)* tel qu'il se pratique à Ferrara, Urbino et Mantova depuis la seconde moitié du siècle précédent, davantage qu'au théâtre vitruvien (les ruines du théâtre de Marcellus, décrit par Vitruve, sont visibles à Rome) avec la *cavea* semi-circulaire, celui-ci, encore une fois, déjà connu en 1513. En somme, pourquoi pas le modèle de théâtre romain antique tel que la Renaissance le connaît ou le redécouvre[8], pour un ensemble de fêtes données dans la droite filiation de Rome ?

Cruciani s'appuie sur l'absence de références directes au théâtre antique dans la forme du bâtiment du Campidoglio, argument *ex silentio*, pour définir les paramètres de base entre lesquels le théâtre s'insérait: d'un côté le *cortile* rectangulaire, ou la grande salle du palais, participant de la tradition de spectacles de cour humanistes; de l'autre le plan du temple classique ou de l'église chrétienne, laquelle s'ancre solidement sur une base rectangulaire même si la configuration circulaire est donnée comme idéale. De toute façon, vraisemblablement pas un *théâtre*, entendu comme bâtiment réservé à la seule représentation dramatique.

Des quatre sources contemporaines connues[9], les dimensions rapportées, peu différentes de l'une à l'autre relation, décrivent un édifice de taille importante, en tous cas supérieure, légèrement ou beaucoup, aux bâtiments romains auxquels il a pu être comparé:

---

4 *L'avviso di Marcantonio Altieri /.../,* voir note 9.

5 Cruciani, *op. cit.* Nous y reviendrons. C'est moi qui souligne.

6 L'édition princeps du Vitruve, *De Architectura libri dix*, par Sulpizio da Veroli date de 1486

7 On a vu qu'il s'agissait cependant d'un bâtiment architecturalement autonome, même si encadré sur deux côtés au moins par la façade sur la place des palais.

8 Voir la campagne de relevés et dessins menée par les cercles de Sangallo et Peruzzi, ces mêmes années.

9 Citées in Cruciani, *op. cit.*: *L'avviso di Marcantonio Altieri, dato all'illustre Signor Renzo di Cere intorno alla civilta / donata in persona del Magn. Giuliano et alla casa de Medici; La narratione delli spectacoli celebrati in Campidoglio da Romani nel ricevere lo Magnifico Juliano et Laurentio di Medici per suoi patritii, di Paolo Palliolo di Fano*; *Theatrum Capitolinum Magnifico Iuliano Institutum per Aurelium Serenum Monopolitam /.../*; plan du Codex Coner.

- la façade nord du palais de la Farnésine[10], qui sert de scène, est étonnemment semblable, dans la distribution des 5 arcades sur mur du fond entre deux ailes légèrement avancées, à la *frons scaenae* du Campidoglio, et présente des dimensions similaires: un peu moins de 20m de largeur sur une hauteur de 17m;

- le *cortile* du palais Altemps (5 arcades en rez-de-chaussée + 5 fenêtres au registre supérieure - même distribution des pleins et vides): largeur 19m, longueur 27m, hauteur 17m;

- le *grande cortile* du palais della Cancelleria, là encore identique scansion en 5 arcades: largeur 20m, longueur 34m, hauteur 25m.

Toutes dimensions globalement inférieures au bâtiment du Campidoglio[11]. Ce qui ne signifie pas pour autant que l'on ait affaire, avec le théâtre du Campidoglio, à une typologie différente de celle d'un palais à *cortile* central, on y reviendra. L'intérêt que présente le choix fait par les organisateurs de la fête de ce type de bâtiment (rectangulaire), là où aucune morphologie ne requérait encore la préférence, résidait peut-être dans l'hybridation obtenue, consciente ou vraisemblablement pas, à mi-chemin entre place publique - lieu municipal de la fête - et *cortile* (privatisation[12]).

La façade externe du théâtre est somptueuse, elle présente les traits d'un atticisme de style classique, scandée de nouveau par 5 arcades entre colonnes, l'arc de triomphe central marquant l'entrée du théâtre. Chaque entrecolonnement est habité par un sujet peint, dont celui de Peruzzi rapporté dans Vasari, l'épisode de la roche Tarpéienne. Blasons des Médicis, de la Commune de Rome, un ensemble de cinq figures en bas-reliefs "in tal forma composte che al tutto assimigliano a quelle che in viva pietra intagliate se vedeno" (Palliolo), la louve romaine et le lion florentin, les fleuves Tibre et Arno, et au-dessus de la porte en lettres d'or l'inscription "Optimo Principi S.P.Q.R.", tout tend à restituer le mythe de la grandeur antique romaine, telle que la culture humaniste se l'imaginait (Cruciani).

A l'intérieur, une *cavea* au niveau du sol, de forme rectangulaire (20m sur 25m), entourée sur tout le pourtour à hauteur d'un mètre par un *tavolato*. La partie qui fait face à l'entrée constitue le *palco scenico*, sur les trois autres côtés sont les gradins (7 ou 5 suivant les sources) sur une hauteur de 6 mètres environ. Les murs des côtés latéraux sont divisés en

---

10 Palais Chigi construit par Peruzzi pour le banquier siennois du même nom de 1505/1506 à 1511.

11 En ce qui concerne le théâtre du Campidoglio, l'Altieri rapporte: longueur 16 canne = 35m, largeur 14 canne = 31m, hauteur 18 à 20m. Palliolo: longueur 17 canne = 38m, largeur 14 canne = 31m, hauteur 18m. Aurelio Sereno: longueur 66 brassées = 38m, largeur 50 brassées = 29m, hauteur 17m. Le plan du codex Coner donne pour dimensions extérieures: longueur 92 brassées = 53m, largeur 70 brassées = 41m; et pour dimensions intérieures: longueur 80 brassées = 46m, largeur 58 brassées = 34m.

Cruciani propose pour l'interprétation du Codex Coner l'hypothèse suivante: il s'agirait d'un plan pour un projet plus vaste, Rosselli en le réalisant en aurait diminué les dimensions. Il est aussi possible d'en référer à un autre architecte pour les plans du théâtre du Campidoglio. Rosselli, *capomastro* proche du cercle de Sangallo, est un architecte peu prestigieux si l'on songe qu'à Rome en 1513 travaillent encore Bramante, Sangallo, Il Sansovino, Peruzzi, Giulio Romano, Raffaello. Pour l'attribution du Codex Coner au cercle de Sangallo, voir G. Angelis d'Ossat, "L'autore del codice londinese attribuito ad Andrea Coner", in *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura*, n.s. I (ap.-sett. 1951), pp.94-98.

12 On verra, à l'occasion d'un autre travail, ce qu'il en sera d'un processus de privatisation couvrant le siècle, de la place publique au *studiolo* du prince ou, mieux, du conseiller des princes, Machiavel: la très belle et fameuse lettre à Francesco Vettori du 10 décembre 1513.

7 cadres, alternant fenêtres surmontées de l'emblême de Rome et de celui du Pape, et sujets peints qui représentent l'"antique amitié" des Romains et des Florentins (Etrusques). Sur le mur opposé à la scène, un découpage du mur en 5 arcades mime à l'intérieur le déroulement externe de la façade. A l'opposé de l'entrée, la *frons scaenae* se divise de façon similaire en 5 portes entre colonnes (il ne s'agit vraisemblablement pas de formes en arc) donnant à l'extérieur, derrière, sur les escaliers du palazzo Senatorio. A chacune de ses portes correspond sur le registre supérieur du mur un cadre. La description du théâtre telle qu'elle est donnée par les trois sources contemporaines principales ne permet pas de parler, pour aucune des représentations du Campidoglio, allégories ou *comedia*, d'un décor peint ou illusionniste. La confusion créée par Vasari dans *Les Vies* à propos de décor en perspective peint par Peruzzi pour le théâtre romain n'est pas tenable, quant aux représentations du Campidoglio du moins. Les portes restent fermées par un rideau. Deux grandes portes sur les côtés de la scène, *via ad Forum*, "per una delle quali intravano, per l'altro uscivano li recitatori con suoi strumenti"[13] (Palliolo), permettent les entrées et sorties des chars allégoriques.

Décoration somptueuse de la *frons scaenae*, reconstitution du mur du théâtre antique, si l'architecte du bâtiment du Campidoglio, Rosselli, est bien lié au cercle de Sangallo, dont le groupe opère ces années-là un considérable travail de relevé et mesure des ruines antiques sur le sol de Rome, c'est surtout la présence de Tommaso Inghirami, *inventore* des sujets et grand maître d'oeuvre du spectacle, à la tête du projet du Campidoglio qui place l'événement dans la configuration plus vaste du travail critique opéré par les lettrés autour du théâtre romain antique. La *frons scaenae* du Campidoglio, ainsi que l'ensemble du programme décoratif élaboré pour le théâtre, portent la marque indubitable, sinon d'une volonté de restauration à l'identique, du moins celle de placer l'ensemble des manifestations dans une perspective romaine antique lisible, enjeu d'une politique de légitimation?

ROME

Le problème de la légitimation du pouvoir est au coeur de toute réflexion sur le modèle et les fins du théâtre comme représentation à la Renaissance. Roy Strong écrit:

> */.../ Accession possible à la vérité au travers des images, /.../, / l'activité de l'architecte de scènes/ consiste en une réalisation perpétuelle d'images d'harmonie.*
> *Mais de quel genre d'harmonie s'agissait-il? D'un type particulier, centré sur le pouvoir politique considéré comme le reflet d'un univers géocentrique. La fête représentait un moyen de persuasion occulte par lequel on se proposait de transformer la société conformément à tous ces idéaux.*[14].

La récupération de la Rome antique[15] fonctionne comme acte de légitimation d'un pouvoir qui peut se vouloir continuation, comme dans le cas de la Commune romaine

---

13 Servant, l'une à l'entrée, l'autre à la sortie des récitants.

14 Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance. Art et pouvoir*, 1ère ed. Suffolk, England, 1973, trad. fr., Arles, Solin, 1991, p. 78.

15 Redécouverte et donc réédition, dans l'Italie du quattrocento, des textes fondamentaux

lors des fêtes de 1513, dont le but, à travers le choix de la cérémonie du patriciat ainsi que de l'emplacement de l'ancien siège du Sénat romain, est de montrer la validité toujours de ses prétentions en matière d'exercice effectif du pouvoir à Rome; ou à l'opposé, **moment inaugural**, légitimation première, c'est le cas du Médicis, pour qui il s'agit d'inventer, en construisant à partir du répertoire existant, les figures et attitudes nouvelles, parlantes, d'une légitimité politique toujours à refonder[16].

C'est en 1427 que sont redécouvertes et rééditées douze comédies de Plaute, et en 1433 le texte des comédies de Térence avec un commentaire de Donato[17]. L'Académie Romaine fin 1465, *sodalitas litteraria*, autour de Pomponio Leto ou Lorenzo Valla, dédiée au culte de la Rome antique, développe une activité théâtrale sur laquelle nous n'avons que peu de documents mais dont le succès toujours croissant se traduit, après sa réouverture en 1471 sous Sixte IV à la suite d'un obscur procès[18], par l'insertion de comédies latines à l'intérieur des fêtes, avec vraisemblablement de plus en plus une dimension dramatique, au-delà de l'intérêt purement "archéologique" et célébratif. Dans le *Prologus in Hippolitum*, Sulpizio da Veroli attribue aux Pomponiens, "pomponiani comoediam agentes", le mérite de la renaissance du théâtre. Parmi les premières activités de l'Académie en matière de théâtre, la célébration annuelle du *Natale di Roma*, dont une première mention est faite en 1483, (le 20 avril "die domenico qui sequuntus est, a solidate litteraria, celebratum est Romanae Urbis Natale, sacra solemniter acta"), devient en 1501 l'occasion d'un spectacle non plus privé ("in exquilis prope Pomponii domum"), mais public, et qui connaît une telle presse, "quod propter malum ordinum nemo poterat videre bene". Interrompue quelque temps, la célébration du *Natale* reprendra en 1513 sur la base plus large des célébrations que l'on connaît.

Construit par la Commune de Rome, pour des hôtes Médicis (le point est d'importance et l'on y reviendra), le bâtiment du Campidoglio ne peut pas ne pas présenter les marques d'une romanité à la fois signe et enjeu. C'est l'architecture de la façade, externe et interne si l'on peut dire, le mur intérieur jouant le rôle de façade inversée, et non la forme de la salle, à l'intérieur, qui est chargée d'exprimer les deux motifs antiques combinés du théâtre et du Triomphe romains. L'ordre architectonique encadrant l'arc, comme dans le théâtre de Marcellus ou au Colisée, est certes un motif typiquement "théâtral", mais comme le remarque Alberti, il coïncide avec "il disegno degli archi trionfali" (cité par Bruschi). C'est davantage le motif architectural de l'arc de triomphe que celui du théâtre antique que vise ici l'effet de reconnaissance.

---

décrivant les triomphes romains, comme le trentième livre de l'*Ab Urbe condita libri* de Tite-Live, ou les évocations littéraires plus tardives, la description du triomphe de Scipion l'Africain dans l'*Africa* de Pétrarque, son recueuil *I Trionfi* aux très nombreuses rééditions.

16 Voir la thèse de P. Morel, *op. cit.*, et Machiavel, *Le Prince*, ed. cit.: "Si nous considérons Cyrus et ceux qui acquirent ou fondèrent un royaume, nous les jugerons tous pareillement admirables, /.../. Nous aurons beau examiner leur vie et leur conduite, nous n'y trouverons aucune faveur de la fortune, qui leur donna seulement **l'occasion** /Kaïros/, c'est-à-dire **une matière qu'ils pussent modeler à leur fantaisie.**", p. 28. C'est moi qui souligne.

17 R. Sabbadini, *Le scoperte dei Codici latini e greci nei sec. XIV e XV*, Firenze, G.C. Sansoni, 1905, I, pp. 111-112.

18 I. Carini, *La Difesa di Pomponio Leto pubblicata e illustrata*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1894, sur le cod. vat. lat. 2934.

De même, ("el quale rappresentasse forma di Theatro" (Altieri)) - c'est avec **l'extérieur**, l'édifice en tissu urbain, que se réalise aux yeux des spectateurs l'équation: théâtre du Campidoglio / *romanitas* [19] L'intérieur de la salle n'est pas porteur de sens, ou plutôt l'intérieur d'un théâtre qui serait tel que celui de Marcellus par exemple. La "fabbrica" du théâtre qui occupe la majeure partie de la place du Campidoglio, en modifie totalement l'aspect. De telle sorte que deux relations au moins de contemporains vont produire l'assimilation combien parlante: place = théâtre. Chierigatti[20]: "Hanno fatto un Theatro de tutta la piazza del Capitolio /.../". Et Lippomano[21]: "Era la piazza di Capitolio atorno tutta di penture (sic) belissime /.../" L'inversion des termes, non pas le théâtre (un bâtiment autonome) sur la place mais **la place changée en théâtre**, est significative. "Résistance" municipale (une place publique) à une montée neuve, même si encore inconsciente évidemment, d'un modèle de théâtre semi-circulaire et dont on pourra dire sur tout le siècle qu'il est "récupéré", à l'intérieur d'espaces privés bientôt, par un certain type de pouvoir non-républicain? Transition, aujourd'hui pensée comme telle, entre un théâtre à vocation urbaine populaire (la place publique. D'où le choix du Campidoglio au lieu d'un *cortile* privé), et ce qu'il en est au même moment à Florence avec l'épanouissement d'un certain type de fête privée à l'intérieur du palais.[22]? L'association du *cortile* au théâtre privé c'est-à-dire ici non populaire, et celle de la place publique à la fête populaire, différencient deux manières pour l'heure de théâtre; mais la coupure ici est-elle aussi évidente? Le choix de la localisation sur une place capable d'accueillir davantage de monde et de manière (quasi) non contrôlée[23] qu'un *cortile* privé, ne doit pas faire oublier cette composante essentielle des fêtes du Campidoglio, à savoir que la place toute entière, et le théâtre même construit sur la place, sont traités **comme un *cortile***, les fenêtres des palais adjacents étant investies par les spectateurs (de qualité donc) qui n'ont pas pu pénétrer à l'intérieur du théâtre - type de schéma que l'on retrouve à Ferrare notamment, dans le théâtre de *cortile* quand la famille ducale regarde le spectacle depuis la *loggetta*.

Le bâtiment du théâtre du Campidoglio construit en 1513 n'est encore un édifice ni autonome et stable, ni **spécialisé**. La question qui se pose alors est celle de savoir pourquoi, quand la redécouverte de la Rome antique, à travers Vitruve et les relevés *in situ* de théâtres romains, conclut, elle, à un théâtre **fixe et de forme semi-circulaire**?

---

19 cf *supra* la citation de la note 25.

20 Lettre du Vénitien "Sier Vetor Lippomano", cit. in Cruciani, *op. cit.*

21 Lettre de Francesco Chierigatti à Isabelle d'Este du 17 septembre 1513, cit. in *ibid.*

22 Sur ce dernier point, voir l'aboutissement d'un processus à Florence qui mènera au théâtre des Offices. La question mérite cependant d'être posée encore pour d'autres cités, comme Ferrare par exemple, où l'amalgame théâtre de cortile/ théâtre privé ne peut être tenu, en ce qui concerne les représentations théâtrales à l'occasion du Carnaval de 1486 en tous cas. En ce qui concerne l'idée de transition d'une forme de théâtre à l'autre, la critique de reconstruction *a posteriori* n'empêche tout de même pas de penser qu'il s'agit peut-être de la part de l'organisateur *romain* de la fête d'une prise en compte de la situation telle qu'elle semble se jouer à Florence sensiblement dans les mêmes années. Dans le cas des fêtes du Campidoglio et pour tout ce qui concerne les solutions apportées aux différents problèmes à cette occasion, la dimension politique du lien Rome/ Médicis est une donnée incontournable, à maintenir sans cesse à l'esprit.

23 Palliolo rapporte: *La porta principale del theatro non si serrava ma stanno a guardarla molti huomini deputati a tale offitio /.../. Costoro non lassavano intrare ogni mecanico et vile plebeio, ma solo quelli che /.../ giudicavano degni di tali spettacoli.* Pour en finir avec la possibilité d'un spectacle à vocation entièrement populaire. Cité in Cruciani, *op. cit.*, p.51 de la *Narratione*.

Au choix d'un théâtre non vitruvien, on pourrait alléguer peut-être même naïvement la trop grande nouveauté de la découverte du théâtre antique. L'édition princeps de Vitruve par Sulpizio da Veroli date de 1486 (même si la circulation du texte manuscrit remonte à plus tôt). Mais comment expliquer alors l'existence à Ferrare[24], dès 1502, d'un théâtre à la *cavea* semi-circulaire à l'intérieur d'une structure rectangulaire de cour? Ou encore, on y reviendra, les plans de Raphaël en 1518 pour le théâtre vitruvien de la Villa Madama, propriété de Léon X, c'est-à-dire quelques années à peine après les fêtes du Campidoglio?

Ou l'absence de volonté "historique" dans la représentation des pièces, jusque là récitées seulement? Or la relation de Palliolo rapporte que la comédie de Plaute débute, comme il est d'usage, avec "trombe e pifferi", ensuite de quoi, le prologue: "Exsurgue, praeco, fac populo audientiam" - c'est-à-dire de la manière exacte dont Plaute et Térence faisaient représenter leurs comédies. Les scrupules, même relatifs, en matière de fidélité historique sont visibles dans la représentation de 1513 y compris dans la volonté de vêtir les acteurs de costumes "all'antica".

Peut-on parler alors d'un désir chez les uns ou les autres (le milieu de l'Académie romaine par exemple) d'écarter pour l'instant le modèle de théâtre vitruvien, avant qu'il ne triomphe en bout de siècle chez Palladio après le travail d'un Daniele Barbaro? Poser le problème en ces termes reviendrait à arguer d'une volonté consciente s'exerçant au travers de tels choix. Ce serait à coup sûr priver la recherche du "tremblement" nécessaire, de l'inquiétude en matière d'analyse théâtrale - production semi-consciente de fêtes et d'éphémère.

QUELLE ROME?

Quand Bruschi décide de replacer la construction du théâtre dans le contexte urbain: la place du Campidoglio à Rome telle qu'en 1513, une place non nivelée encore, à l'aspect médiéval, rustique (les noms le confirment Monte Caprino, Campo Vaccino), qui contraste peut-être avec la solennité voulue de l'événement, il faut mettre l'accent encore sur la nécessité de prendre en compte une géographie qui ne soit pas seulement topographie mais aussi configuration imaginaire.

> *La scelta di un impianto rettangolare (che del resto era usuale in allestimenti scenici di sale e cortili) deve essere stata, dunque, motivata da precise considerazioni anche di ordine pratico: una maggiore facilita e rapidita di esecuzione rispetto ad un impianto curvilineo; la necessita di adattarsi ad un'area definita e vincolata da preesistenti edifici ai quali era utile collegarsi; l'opportunita di erigere un ampio fronte rettilineo, arricchito dai segni architettonici dell'antica potenza e raffinatezza culturale e*

24 C'est l'exemple du théâtre construit vraisemblablement par Pellegrino Prisciano pour Ercole d'Este à l'occasion du Carnaval de janvier-février 1502, et dont la configuration rectangulaire se lie à une disposition des gradins en demi-cercle étiré de façon insolite dans le sens de la longueur. Ercole pensait-il à un théâtre stable?

formale e sul quale potessero trovar posto svariate figurazioni, rivolto verso la citta e verso l'accesso alla piazza.[25]

Pourtant, si le choix du Campidoglio entraînait pour le bâtiment de manière quasi automatique un certain type de plan au sol, rectangulaire, rien n'empêchait que l'intérieur de la salle, la *cavea*, décrive le demi-cercle vitruvien. Il reste indéniable qu'en ce qui concerne l'organisation intérieure du théâtre, la volonté a été de construire une salle de spectacle rectangulaire.

D'autre part, le choix de l'emplacement du Campidoglio fonctionne aussi comme un rappel de la Rome à laquelle on veut faire référence. Le Campidoglio est toujours le siège du Sénat romain, et le théâtre s'insère dans un espace laissé libre mais borné par les deux façades du palazzo Senatorio et du palazzo dei Conservatori, la *frons scaenae* y ouvre. Il ne peut s'agir, pour les milieux de l'Académie Romaine et ceux des membres de la Commune de Rome, que d'une volonté claire de faire référence, à l'intérieur du champ de valeurs véhiculé par le mythe de la Rome antique, **à une certaine Rome**, et dont l'image de configuration politique est peut-être à lire, comme un décalque, dans la forme requise, extérieur et intérieur, pour le bâtiment destiné aux représentations festives.

Ainsi, à côté de la première question, pourquoi la volonté délibérée de ne pas construire un théâtre vitruvien, une autre interrogation, éclairant la première: pourquoi pas un théâtre fixe, en dur, mais provisoire? Non pas un théâtre antique, "stabile", comme celui de Pompée ou Marcellus, celui de Vitruve, mais un théâtre provisoire comme ceux dont font mention Livius ou Pline? Bruschi écrit:

/.../ deve essere stato soprattuto preminente l'intento di costruire un edificio provvisorio che apparisse come "il vero simulacro degli antiqui palazzi" e che non fosse tanto e semplicemente un "teatro", ma un edificio contenente una sala, "anche" per spettacoli /.../[26]

---

25 A. Bruschi, "Il teatro Capitolino del 1513", *art. cit.*, p. 199, dit en substance que le choix d'un emplacement rectangulaire, fort courant du reste pour toutes les représentations scéniques à l'intérieur de la grande salle ou du cortile du palais, doit avoir répondu aussi à des considérations d'ordre purement pratique: plus grande rapidité et facilité d'exécution, nécessité de se conformer à une topographie existante - place bornée de palais, opportunité que représente la construction d'un ample fronton rectiligne, forme architecturale et culturelle marquée, faisant face à la ville et au débouché sur la place.

26 *ibid.*. C'est moi qui souligne. Le texte complet de la référence utilisée par Bruschi: in Palliolo, réf. cit. *Narratione*, p.27: *Cosi sta la fronte di questo theatro, la quale tanto superba et magnifica a quelli che al Campidoglio ascendeno se dimostra, che representa il vero simulacro de gli antiqui palazzi che per gl'Imperatori et primati di Roma, quando erà più florida, con molta arte et inestimabile spesa furono edificati; di quali a' nostri tempi a pena le ruine et qualche mutilate reliquie contemplando, stupefatti restamo.* Bruschi fait part ici d'une hypothèse extrêmement intéressante, l'intention des organisateurs des fêtes du Campidoglio n'étant pas tant de construire un théâtre, mais produire un bâtiment tel qu'il puisse apparaître aux yeux des contemporains comme un palais antique de la Rome florissante à l'intérieur duquel organiser une salle à usage du spectacle. La proposition se ramenant en définitive à l'usage établi au moment même dans les palais de Ferrare ou Florence.

Bruschi propose l'hypothèse suivante: le bâtiment du Campidoglio se proposerait, pour des raisons politiques, de reconstituer l'intérieur de la *curia senatoria*[27], le plan du codex Coner présentant l'état initial, **en dur**, d'un projet modifié par la suite par Pietro Rosselli. L'auteur du projet Coner serait lié au cercle de Sangallo, le plan du codex Coner témoignant d'une ligne architecturale plus ambitieuse, on l'a vu, quant aux dimensions du bâtiment, même si elle ne change rien à sa configuration rectangulaire.

Cette implantation rectangulaire est liée on l'a dit à une forme de représentation théâtrale particulière, qui utilise un espace déjà construit ou borné, intérieur de palais, *cortile* ou grande salle, dans le cadre de son installation provisoire. La même structure de gradins rectilignes sur les trois côtés avec la scène occupant le quatrième mur se retrouve dans les projets de Giuliano da Sangallo pour le *grande cortile* du palais du roi à Naples (1488), pour le palais Médicis de la Via Larga à Florence (1491), et, plus proche, pour l'*atrio porticato* du grand palais Médicis de la Piazza Navone (août 1513). Les représentations classiques insérées dans les programmes des célébrations du *Natale di Roma* par l'Académie Romaine se déroulent aussi à l'intérieur de *cortile* ou grandes salles de palais romains. Il pouvait dès lors apparaître naturel de conserver dans le cadre des fêtes de septembre 1513 une forme rectangulaire pour l'intérieur du bâtiment du théâtre, forme rectangulaire vraisemblablement associée déjà par la tradition à ce type de spectacles romains.

> *Ma, forse, un'altra motivazione suggerisce, qui, l'adozione di un impianto rettangolare. Abbiamo accennato che, gia nel 1501, /.../ nel corso delle celebrazioni del Natale di Roma, secondo un programma assi simile a quello del 1513,* ***una commedia era stata rappresentata nella "curia" del palazzo dei Conservatorii.*** *E possibile dunque che,* ***anche per evidente motivazioni politiche,*** *sopratutto di fronte agli ospiti fiorentini, ci sia stato l'intento di voler far apparire l'interno del teatro del Campidoglio "anche come una sala della curia senatoria", ricostituita ad immagine dell'antica sala del Senato romano.*[28]

L'hypothèse de Bruschi, en parallèle des réflexions que nous avons menées dans la première partie de ce travail, reviendrait pour nous à s'interroger sur la Rome antique que visait le dispositif du Campidoglio. République ou Empire?

LE THEATRE A ROME A LA FIN DE LA REPUBLIQUE.

Contrairement à l'exemple grec antique, où période de production de textes dramatiques et période de construction des théâtres coïncident, il n'existe pas à Rome de théâtre fixe datant de l'époque de Plaute et Térence (fin III avant J.C.- première moitié du II avant J.C.). Les documents archéologiques ne deviennent consistants qu'à la fin du -II, et

---

27 décrite par Alberti, in *De Re Aedificatoria*, VIII, 9.

28 C'est moi qui souligne. Tirant les conséquences ultimes de l'hypothèse de Bruschi, il n'est peut-être pas impossible de voir dans le "théâtre" du Campidoglio, pour des raisons politiques là tout à fait évidentes justifiées vraisemblablement par l'accueil d'hôtes florentins, une tentative de reconstitution de l'intérieur du bâtiment de l'antique Curie romaine.

surtout au Ier siècle avant J.C.. C'est-à-dire au moment où les témoignages littéraires sont à peu près muets. Parler de l'étrange retard de l'*Urbs* à construire des théâtres fixes, le premier théâtre permanent datant de -55, le théâtre de Pompée, revient à s'interroger, non seulement sur l'éventuel lien qui relie production artistique (en l'occurrence dramatique) et nécessité pour celle-ci ou non de penser son propre cadre architectural, mais encore sur la volonté politique qui sous-tend, en matière de lieux et édifices publics, et dirige la commande.

Si l'on suit Tite-Live[29], remontant aux sources même par-delà Flavio Biondo et le *De Roma instaurata*, les deux théâtres édifiés à Rome en -179 par Aemilius Lepidus, et en -174 par les censeurs A. Postunius Albinus et Q. Flavius Flaccus, sont des théâtres en bois provisoires. De même, Polybe[30] rapporte qu'en -167, L. Anicius installe pour son triomphe sur les Illyriens une scène en bois au Cirque Maxime. Tite-Live encore[31]: en -154, les censeurs décident la construction d'un théâtre permanent sur le Palatin, c'est-à-dire à peu près au moment où meurt Térence (-59). La construction commencée est arrêtée par le Sénat qui se laisse convaincre par le consul P. Cornelius Scipio Nasica, hostile au projet. Valère-Maxime qui relate les mêmes événements précise qu'on fait vendre aux enchères publiques les matériaux de construction. A la fin de la même année pourtant, les *subitarii gradus*, interdits, réapparaissent.

Comme pour compenser l'absence d'architecture permanente, un luxe et un faste de plus en plus grands se font jour à l'occasion des représentations dans les édifices provisoires. Dans l'ordre d'apparition: en -99 la façade de scène s'orne de peintures[32], en -69 Q. Lutatius introduit le *velum* campanien et les ornements d'ivoire, puis Antonius l'argent dans les décorations, et Petrius l'or[33]. Pline l'Ancien, pour critiquer son luxe, mentionne en -58 l'existence d'un théâtre, celui de M. Aemilius Scaurus, destiné à près de 80 000 spectateurs (!), avec une *scaenae frons* de trois étages, en marbre, mosaïque et bois, contenant plus de 360 colonnes (!)[34]. La forme, en double amphithéâtre mobile, ouvert ou fermé, assurerait à elle seule la célébrité de l'édifice.

La raison du refus de l'aristocratie conservatrice de construire à Rome un théâtre permanent ne semble donc être ni économique ni architecturale.

> *Cette raison est politique, et cadre parfaitement / dans le cas du théâtre Palatin/ avec ce que l'on sait de Scipion Nasica et de ses amis. Le théâtre risquait en effet aux yeux des optimates, et surtout si les pièces qu'on y représentait étaient imprégnées de l'influence grecque, essentiellement athénienne, de devenir à Rome ce qu'il avait été en Grèce, un lieu de rassemblement de citoyens et immanquablement un foyer d'agitation démocratique. L'Ecclesia athénienne avait abandonné le Pnyx pour le théâtre de Dionysos rénové, et l'édifice théâtral avait*

29 Tite-Live, XL, 51 et XLI, 27.
30 d'après Athénée, XIV, 1.
31 XLVIII, *Periochae*.
32 Claudius Pulcher, rapporté par Pline l'Ancien, *Naturalis Historia*, XXXV, 23 et Valère-Maxime, II, 4, 6.
33 Valère-Maxime, ibid.
34 Pline l'Ancien, *NH*, XXXIV, 36, XXXV, 5, 50, 113-115, 189.

pris dans toute la Grèce la valeur d'un symbole de la Démocratie.[35]

La conception que Rome se fait à la fin de la République des assemblées de citoyens est évidemment autre, assemblées plus contrôlées, où délibérations et votes sont soigneusement séparés.

Est-ce le lieu de proposer ici une comparaison avec l'attitude de la Commune romaine en 1513, face aux hôtes Médicis dont l'ascension politique à Florence s'est appuyée sur, et nourrie de fiction républicaine (Cosme l'Ancien)? Dans le cas du théâtre du Campidoglio, il ne s'agit peut-être pas tant d'un refus motivé de l'intérieur (une attitude que l'on pourrait qualifier d'anti-, hostile au théâtre *stabile* par là même), que d'une volonté de copier, **dans une certaine attitude de pouvoir politique**, l'image de Rome véhiculée par les Optimates, **c'est-à-dire ceux qui y détiennent alors le pouvoir**?

THE POPE AS CESAR[36]

C'est sous la plume de Cristoforo Marcello, en date de la 4ème session du Concile de Latran (10 décembre 1512), que l'on trouve pour la première fois de manière aussi explicite et revendiquée l'analogie, ici à propos de Jules II. Le pape comme nouveau César, l'Eglise comme nouvel *Imperium*. L'idée n'a pas son origine dans l'oeuvre des humanistes redécouvreurs de l'Antiquité. La notion impériale attachée à l'Eglise est déjà lisible dans le *Dictatus Papae* de Grégoire VII, en 1075. Mais il est indéniable que les humanistes romains restent le plus à même de produire l'assimilation entre la *respublica christiana* et l'Empire.

Du premier triomphe papal sur le mode antique à partir d'éléments païens, le 26 avril 1466, au triomphe de César Borgia en 1500, à la suite duquel celui-ci prendra pour devise "Aut Cesar, aut nihil"; des *Roma Triumphans* et *Roma Instaurata* de Flavio Biondo, à l'éloge funèbre de Pomponio Leto en 1497 par Pietro Marsi, l'imitation et la restauration se font remplacement d'un prince par l'autre, quand le Christ devient *Imperator Maximus, Princeps Principium, Triumphator invictissimus.*

La décoration *all'antica* du théâtre du Campidoglio joue évidemment un rôle dans cette entreprise d'une propagande un peu particulière. La série des "images" retenues pour dire le lien existant entre les peuples romain et étrusque, permet aussi de réaliser un intéressant parallèle historique entre l'élection d'un pape toscan et les sources étrusques de la religion à Rome. La comparaison avec l'Empereur Auguste, à l'occasion des discours de bienvenue prononcés à l'intention des hôtes Médicis sur le *palco scenico* du Campidoglio, ancre dans la continuité l'oeuvre à venir de Léon X, nouveau *pacator orbis* dévoué à la *pax et concordia*. En 1515, Léon X fera arranger sur le même Capitole des morceaux de blocs de marbre sculptés de bas-reliefs, en forme d'arc de triomphe. Les bas-reliefs montrent pour certains les fonctions liturgiques de *Pontifex Maximus* assumées par l'Empereur, le rituel devant le temple du Capitole.

Que Rome ait joué le rôle d'un enjeu, dans une volonté évidente de récupération politique et mythologique pourvoyeuse d'images, cela n'est pas à démontrer. Il reste en revanche intéressant de remarquer que l'ensemble des signes lisibles dans le bâtiment du

35 Edmond Frézouls, "L'architecture du théâtre romain en Italie", *art. cit.*
36 J'emprunte sa formule à Charles Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1985.

théâtre du Campidoglio, et qui forment ensemble une trame contradictoire (Cruciani, Bruschi), est le reflet de deux stratégies qui visent, et en même temps, deux Romes nécessairement différentes. Idéologies opposées, qu'il serait anachronique de vouloir ramener à deux forces comparables combattant en présence, mais dont l'une, la seule peut-être véritablement **idéologique**, va se développer en réaction contre, et l'emporter sur l'autre, résistances d'un passé municipal comme le dit Siro Ferrone.

LE THEATRE DE LA VILLA MADAMA

Peu d'époques ont autant d'importance, dans l'histoire du théâtre post-médiéval, que le début du XVIème siècle. Il voit l'apparition des premières comédies en langue vulgaire, celles de l'Arioste à Ferrare, de Bibbiena à Urbino, Machiavel à Florence, les premières scènes perspectives, Bramante à Milan, Girolamo Genga pour *La Calandria* à Urbino en 1513, Ferrare, ainsi que le travail de reconstruction théorique ou matérielle du théâtre antique, à travers les exégèses de Fra Giocondo et Sulpizio da Veroli. Rien de tout cela, bizzarement, n'a lieu initialement à Rome. Pourtant la période qui s'ouvre avec le pontificat de Léon X va faire de Rome le nouveau foyer, lieu de toutes les entreprises. L'essor de Rome, la ville le doit principalement sur le plan architectural à l'activité des trois architectes de la période médicéenne: Raphaël, Peruzzi, Antonio da Sangallo le Jeune.

En 1517, Léon X se porte acquéreur d'un terrain situé sur le Monte Mario. Les travaux pour le chantier de la future Villa Madama ne débuteront qu'en 1518. La Villa destinée à la fois aux cérémonies publiques et aux plaisirs privés est projetée selon les plans d'une Villa romaine, une résidence d'été. Le premier projet conservé pour le théâtre[37] place celui-ci dans l'axe central de toute la construction. Dans le cours de l'hiver 1518-1519, Raphaël change les projets de la construction. On sait seulement que le point principal de la discussion porte sur le plan du théâtre, questions d'échelle et problèmes de symétrie de la façade principale. Il s'agit d'un théâtre ouvert, mais surtout il s'agit **déjà d'un théâtre vitruvien**. Nous ne connaissons pas le plan du projet final, réalisé au plus tard en 1519, mais celui dessiné par Antonio da Sangallo le Jeune[38] n'en diffère que sur quelques points. Le second théâtre se distingue du premier par sa taille, plus importante, et par un caractère vitruvien plus poussé. Le plan semble en effet réalisé en partie selon le Cinquième Livre du théoricien augustéen. Je renvoie au texte de la traduction italienne commandée par Raphaël à l'humaniste Fabio Calvo, cité par Frommel[39].

Le théâtre de la Villa Madama est destiné à accueillir de toute évidence un public davantage de cour que celui visé par le théâtre du Campidoglio, auquel je ne prétends pas ici le comparer, et correspond à un autre type de spectacle, tout en gardant lui aussi nécessairement un lien étroit avec la représentation du pouvoir. Cependant, le modèle de théâtre vitruvien, à *cavea* semi-circulaire, va s'imposer sur tout autre jusqu'à constituer la référence du théâtre, avec Serlio en 1545, et connaître en fin de siècle des modifications (Sirigatti, 1596, Daniele Barbaro) témoignant de l'existence même d'un modèle pour les cinquante années précédentes.

Les premiers théâtres **spécialisés autonomes fixes** à la fin du XVIème siècle en Italie - Vicenza, Sabbionetta - reproduisent Vitruve, déterminant pour nous l'existence d'un

37 Uffizi, Arch. 273.
38 Uffizi, Arch 314.
39 C.L. Frommel, "Raffaello e il teatro alla corte di Leone X", *art. cit.*, pp. 176-177.

lien entre théâtre vitruvien et théâtre fixe. A la question de la forme semi-circulaire avec sa variante en U, s'adjoignent les enjeux déterminés par une scénographie illusionniste en perspective, le mur de la *frons scaenae* vitruvienne étant percé, et plus précisément, à travers le problème du raccord entre fonds peints et constructions en relief des deux côtés de la scène, la question du point de vue. Il n'est pas inintéressant de poser l'existence d'un autre lien encore entre théâtre fixe, théâtre vitruvien, et problème du point de vue. De telle sorte que lorsque ce problème aura trouvé, avec Sirigatti à la fin du XVIème siècle, sinon une solution du moins une réponse définitive: le raccord idéal entre architecture illusionniste peinte et architecture illusioniste contruite n'existe pas pour **tous** les spectateurs, seuls les spectateurs placés à proximité de la ligne imaginaire point de vue/ point de fuite "voient" l'illusion,- le modèle du théâtre antique **relu par la Renaissance**[40] révélera sa nature de scène-cadre à usage exclusif du prince. Le schéma de la salle dessine en triangle inversé la pyramide sociale, où le sommet du pouvoir coïncide paradoxalement (?) avec le maximum d'illusion.

Ma conclusion serait la suivante: il existe, à Rome, au début du XVIème siècle, deux images de la Rome antique, véhiculant deux types de configuration théâtrale différentes, et plus précisément en ce qui concerne **l'intérieur de la salle de spectacle**. Deux configurations entrant en opposition l'une avec l'autre dans cette entreprise de relégitimation politique des nouveaux pouvoirs, mais prenant pour base, même si ils s'y opposent, chacune **une certaine image de Rome**. Deux pouvoirs différents, l'un héréditaire ou fondé sur une légitimité transcendante, l'autre "moderne", machiavellien, en ce sens toujours à refonder et s'ancrant dans une obéissance à la nécessité, c'est-à-dire ouvrant le champ "moderne" du politique: l'immanence absolue. A ce champ politique nouvellement ouvert correspond un nouveau type de scénographie (illusionniste en perspective - centrement du point de vue pris arbitrairement) ainsi qu'une nouvelle configuration de l'intérieur de la salle de spectacle, par rapport à celle du théâtre de cour humaniste.

L'exemple des fêtes romaines de 1513 est particulièrement intéressant dans la mesure où il confronte, chacune à sa mesure et chacune avec son but, la nouvelle volonté politique avec une manière de résistance: d'un côté un pouvoir communal, qui cherche à retrouver, par-delà le moment présent, dans la Rome antique le fondement de son existence actuelle; de l'autre celui, Médicis, du pape Léon X, à qui par parenthèse est dédié la même année *Le Prince* de Machiavel[41]. C'est dans la restauration, mais détournée,- le mur de fond de scène se troue de perspectives en profondeur,- du modèle vitruvien, que consiste la révolution scénique opérée dans le courant du XVIème: détournement qui ne pourra être rendu possible qu'une fois maîtrisée la question du point de vue unique et le choix d'une perspective centrée, problématique déjà au coeur des préoccupations florentines avec Brunelleschi moins d'un siècle plus tôt. Et cela ne peut se faire que par une volonté politique.

---

40 Forme semi-circulaire et variantes + *frons scaenae* "s'ouvrant" jusqu'à révéler sur la totalité des lointains la perspective. L'arche centrale passe en avant-scène, devient bientôt arc du proscenium.

41 On sait ce qu'il entre de *résistance*, dans la contradiction inhérente à la pensée machiavellienne.

L'ampleur du champ, volontairement non cerné par la formulation vague - *autour de* - demandait de serrer l'étude du point de vue conceptuel sur les trois antinomies :

théâtre fixe / provisoire

illusionniste / "archéologique", vitruvien42

du Prince / républicain, de la Commune.

Les figures de l'opposition dessinant, au croisement, les deux autres paradigmes objets de la réflexion, dont celui: théâtre fixe, théâtre illusionniste, théâtre du Prince.

Il fallait trouver une grille, la diversité des domaines recouverts par le questionnement, scénographie, histoire urbaine, architecture, histoire de la papauté, milieu des Académies romaines, cicéronianisme, risquant davantage l'explosion qu'elle n'offrait à priori une possibilité de synthèse.

On a tenté, à travers l'étude des oppositions, de vérifier, pour l'exemple des Fêtes romaines de 1513, et en réaction par rapport à lui, la loi d'alignement terme à terme : théâtre fixe / théâtre nouveau du Prince.

Dorothée Marciak,
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTES

BIEBER (M.), *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton Univ. Press, 1961

BRUSCHI(A.), "Il teatro Capitolino del 1513", *in Bollettino del Centro... Andrea Palladio*, XVI, 1974

COARELLI (Ph.), *Guida archeologica di Roma*, Arnoldo Montadori, 1974

CRUCIANI (F.), *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513 con la ricostruzione architettonica del teatro di A. Bruschi*, Milano, 1968

ENCICLOPEDIAdello Spettacolo, 9 vol., Roma, 1954-1967

FETES de la Renaissance (les), études réunies et présentées par J. Jacquot et E. Konigson, coll. Tours Juillet 1972, Paris, CNRS, 1975

FREZOULS (E.), "L'architecture de théâtre romain en Italie", in *Bollettino del centro... Andrea Palladio*, XVI, 1974

FROMMEL (C.L.), "Raffaello e il teatro ala corte di Leone X", in ibid.

IBID., Ray (S.), Tafuri (M.), *Raffaello architetto*, Milano, 1984

LIEU théâtral à la Renaissance (le), actes du coll., Royaumont mars 1963, Paris, CNRS, 1978

MACHIAVEL, *Le Prince*, trad. fr., Le Livre de Poche, 1983

MARIANI (V.), *Storia della scenografia italiana*, Firenze, 1930

MOREL (Ph.), *Les décors médicéens à la fin de la Renaissance*, doctorat d'Etat sous la dir.de L. Marin et H. Damisch, Paris, EHESS, 1993

PASTOR (L.), *Storia dei Papi*, Roma, Desclée, 1908-1934

POVOLEDO (E.), "la sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciano a Ludovico Ariosto", in *Bollettino del Centro ....Andrea Palladio*, XVI, 1974

VASARI, *Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori ed architettori*, nouv. ed. Milano, Milanesi, 1878

VITRUVE, *Les Dix Livres d'architecture*, trad., notes et figures de Claude Perrault, Paris, chez J.-B. Coignard, 1673, rééd. Bibliothèque de l'image, 1995

42 Cf Robert Klein, "Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne", in *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

II. L'ESPRIT DE LA COMEDIE : EXCES, DERIVES, LIMITES

Théa PICQUET:
Dérive, déviance et marge au théâtre :
La Flora de Luigi Alamanni

Maurice ABITEBOUL:
Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare
ou les limites de la comédie.

Christian ANDRÈS:
Rire médical et médecine du rire dans
les *Comedias* de Lope de Vega.

Michel AROUIMI:
Le « chien de Tobie» : le rôle idéal
du Bouffon du *Roman comique*.

DERIVE, DEVIANCE ET MARGE AU THEATRE
LA FLORA DE LUIGI ALAMANNI

« L'imitation originale est... l'un des canons de l'esthétique de la Renaissance; et l'Arioste, par exemple, reconnaît explicitement qu'il a suivi dans certaines de ses comédies les modèles de Plaute et de Térence. Il n'est donc pas étonnant que la typologie comique du XVe siècle ne soit guère originale, d'autant que les personnages comiques, parce que comiques justement, sont nécessairement des professions ou des caractères, que l'on ne peut renouveler indéfiniment. »

Ces considérations de Christian Bec[1] sur la comédie s'appliquent bien sûr à *La Flora* de Luigi Alamanni, dans le sens où elle apparaît à première vue comme une comédie traditionnelle. Pourtant, au-delà de la représentation théâtrale, la pièce est un hymne à Florence, que le poète exilé fait revivre à travers l'évocation de lieux géographiques, des coutumes en vogue dans la cité du lys, tout en laissant transparaître sa nostalgie de la patrie perdue.

Les conditions de composition de la comédie sont toutefois à préciser.

En effet, lorsqu'il entreprend de composer *La Flora*, Luigi Alamanni se trouve à la Cour de France[2], déjà vieux comme il le déclare lui-même dans le Prologue de la pièce[3]. Il y jouit de la bienveillance manifeste des souverains français, dans la mesure où, avec la mort de François Ier, Catherine de Médicis devient Reine et le poète, bien vu du nouveau Roi Henri II, forme avec son épouse

> « le centre autour duquel se groupaient habituellement les exilés florentins, mécontents de la politique de Côme. »[4]

Luigi exerce d'ailleurs un tel ascendant sur l'esprit de la Reine que l'ambassadeur du Duc de Florence à Paris, Ricasoli, se plaint, dès 1547, des

> « conseillers perfides qui ne (cessent) de présenter à Catherine, sous le joug le plus défavorable, les moindres actes du gouvernement florentin. »[5]

---

1 Bec, Christian, *Précis de Littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 152.

2 Pour une biographie de Luigi Alamanni, se reporter à:
Picquet, Théa, *Alamanni et la France, Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, n° 2, Décembre 1997.

3 *La Flora*, dans *Versi e Prose di Luigi Alamanni*, per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Felice le Monnier, 1859, tome 2, p. 322 - 323: « ... io sono l'Obbedienza, Pregata da un poeta vecchio, e comico Novello... »

4 Hauvette, Henri, *Un Exilé florentin à la Cour de France au XVIe siècle, Luigi Alamanni (1495-1556) . Sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903, p. 136.

5 Idem, p. 137. Voir aussi mon article: *Luigi Alamanni et la France*, Edition citée.

Quoi qu'il en soit, la comédie est terminée au printemps 1549 et Alamanni la soumet au jugement éclairé de Benedetto Varchi, comme en témoigne la lettre écrite par son fils, Battista Alamanni, le 2 Mai 1549[6]. Cependant, le poète florentin attend six ans avant de songer à la représenter à la Cour de Fontainebleau au cours du Carnaval de 1555[7]. Le manque d'intérêt qu'Alamanni manifeste pour sa création théâtrale est tel qu'il ne veille même pas à la faire imprimer et la publication de la pièce se fait à son insu, à Florence, en 1556, date à laquelle Luigi s'éteint à Amboise. En fait, une copie du texte est parvenue dans la cité du lys grâce aux bons soins de Giovanni Berti, pour les fêtes de Carnaval de 1556. La comédie y est représentée par Andrea Lori à la Confrérie de San Bernardino da Cestello, agrémentée des intermèdes composés par Lori [8].

En ce qui concerne la fortune de la pièce, il faut avouer qu'elle fut pratiquement inexistante, puisque la comédie tomba dans l'oubli tout de suite après son apparition. Pourtant, elle a eu le mérite de représenter le théâtre italien au-delà des Alpes et a peut-être inspiré Benedetto Varchi dans sa composition de *La Suocera*[9].

Cela dit, *La Flora* est avant tout une comédie traditionnelle qui répond aux critères du Théâtre du Cinquecento, par sa structure, par l'inspiration des Anciens, par la typologie, la thématique ou encore par la morale qu'elle reflète.

Mis à part le choix délibéré de Luigi Alamanni d'écrire sa comédie en vers sénaires et octonaires iambiques, alors que la tradition voulait que la comédie fût écrite non seulement en langue vulgaire mais aussi en prose, pour être accessible à un plus large public, la structure globale de la pièce est traditionnelle. Il se justifie d'ailleurs dans le Prologue, déclarant son intention d'imiter Plaute et Térence et arguant que la comédie est aussi poésie et que par conséquent l'usage de la prose ne convient pas[10]. Il laisse en outre transparaître quelques signes de vanité, en attirant l'attention du public sur la richesse de la langue[11] employée. Cela dit, la pièce est composée en cinq actes précédés d'un Prologue et répond à la règle des trois unités. Le Prologue, comme dans les autres comédies du Cinquecento, présente l'auteur et les personnages, tout comme il annonce l'intrigue et le dénouement. Le poète s'en remet finalement au jugement des spectateurs, espérant que la

---

6 Henri Hauvette, édition citée, p. 136, note 1: « Mio padro fa tanta stima, e con ragione, del vostro amorevole, buono e vero giudizio, che m'ha commesso ch'io vi mandi la Commedia ch'egli ha composta, la prima ch'egli facesse mai. »

7 Henri Hauvette, édition citée, p. 145, pense qu'il y a eu peut-être une seconde représentation à Paris.

8 Idem, pp. 333- 334.

9 Idem, p. 348 et p. 356.

10 *La Flora*, édition citée, p. 324:
« Voleva ancor parlar de' versi, e de' numeri
Nuovi, né più in questa lingua posti in opera,
Simili a quelli già di Plauto e di Terenzio,
Affermando che mal conviensi in Comedia,
Ch'è pur poema, la prosa in uso mettere. »

11 Idem, p. 324:
« Però il poeta, come in altre materie
Ha arricchita la sua lingua, così ora
Cerca in questa di fare, s'ei potesse, il simile... »

comédie leur plaira[12]. Le Prologue est récité ici par l'Obéissance et propose un résumé de l'intrigue plutôt complexe.

Un marchand florentin quitte sa femme et sa fille pour s'en aller en Sicile. A Palerme, une noble dame lui donne une seconde fille, qu'il appelle Flora. D'où le titre de la comédie. Quinze ans plus tard, il rentre chez lui et fait voyager sa fille par mer. Mais elle est emmenée à Tunis, où elle est vendue et conduite à Naples. Cinq ans plus tard, elle accompagne un ruffian à Florence. Là, Ippolito, fils de Simon, tombe amoureux d'elle et l'achète. Furieux, le père du jeune homme veut le chasser de la maison, mais dès la découverte de la vérité, ils pourront se marier.

Or, pendant que Geri, le père de Flora, est en Sicile, son épouse Clemenza célèbre les noces de leur fille Porzia sans en informer son mari. Mais, Porzia décède en donnant le jour à un fils, Attilio, dont le père est mort auparavant. Par crainte de Geri, Clemenza met l'enfant en nourrice chez une pauvre femme. Attilio se lie d'amitié avec Ippolito et s'éprend de sa soeur, Virginia, qu'il épouse dès qu'il a retrouvé sa véritable identité. Après beaucoup d'efforts, Tonchio et Flamminia, le serviteur et la prostituée, célèbrent les noces des deux amis et tout le monde est heureux.

Les sources d'inspiration sont également traditionnelles: les Anciens et Boccace.

En effet, l'action de la comédie rappelle *L'Andrienne* et *Le Phormion* de Térence, tant par les événements qui se produisent que par les scènes principales, le dénouement ou les caractères des personnages mis en scène.

Cependant, l'histoire du marchand florentin qui s'éprend d'une noble veuve et a d'elle une fille n'est pas sans rappeler *Le Décaméron,* II, 5[13] , où la jeune Sicilienne raconte au naïf Andreuccio da Perugia une aventure similaire, lui faisant croire qu'elle est en fait sa demi-soeur, née de la liaison qu'a eue à Palerme Pietro, le père du jeune homme. Cependant que le ruffian de la comédie semble être le descendant direct du Scarabone Buttafuoco de la même nouvelle[14]. Ajoutons à cela que les plaintes de Geri au sujet de l'humeur acariâtre de sa femme Clemenza font penser au *Corbaccio.*

Quoi qu'il en soit, la typologie de *La Flora* est également traditionnelle dans la mesure où l'on retrouve les personnages du théâtre du Cinquecento. Christian Bec[15] rappelle à juste titre que

> « Dans le prologue d'une de ses pièces, le *Marescalco*, l'Arétin dresse une liste des types comiques de son temps. Il nomme et

12 Idem, p. 324:
« ... perché al giudizio
Vostro benigno; senza allegarvi regole,
E al tempo conoscitor ragionevole,
Si vuol rimettere obbediente, e tacito.
Restami adunque sol pregarvi, che piacciavi
Dargli udienza con quel più cortese animo
Che voi solete a' vostri servi umilissimi. »

13 Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone,* Nona edizione integra con prefazione e glossario di Angelo Ottolini, Milano, Hoepli, 1965, II, 5, pp. 85- 97.

14 Idem, p. 94.

15 *Précis de Littérature italienne,* édition citée, p. 152.

décrit (avec leurs attitudes, leurs tics, leurs langages, leurs vêtements mêmes) l'entremetteuse, la dévôte, l'amoureux, le mari jaloux, le capitan, auxquels on pourrait ajouter le domestique, le vieillard amoureux, le pédant et le religieux... »

Certains de ces types comiques se retrouvent donc dans *La Flora.*

Ainsi, le jeune amoureux est ici Ippolito. Totalement désespéré, tout comme Callimaco dans *La Mandragore*[16], il envisage de mourir si sa passion ne peut aboutir[17]. Le jeune Attilio est d'ailleurs dans le même état [18], lorsqu'il n'ose avouer sa flamme à Virginia.

Le rôle de l'entremetteuse est joué ici par la courtisane Flamminia, qui sert les amours d'Ippolito[19], donne son aide à Geri[20], protège Flora[21] et même les deux jeunes hommes lorsqu'ils ont quitté la maison paternelle en leur offrant l'hospitalité sous son toit[22]. Eprise d'Attilio[23], elle en oublie d'exercer son métier[24].

Scarabone, le ruffian, exerce par contre le sien avec beaucoup de conscience professionnelle. Véritable profession, transmise de père en fils, elle se manifeste par l'art du marchandage[25]. Le personnage allie qualités et défauts[26], puisqu'on le dit agréable et fou, mais aussi parasite, escroc, et originaire de Naples.

Pourtant, les rapports antinomiques sont les plus riches, en particulier ceux entre père et fils et entre serviteur et maître.

Le caractère du père, Simone, est dépeint par Tonchio[27] : c'est un homme peu rusé, mais riche, avare et méfiant. Son fils, Ippolito, désargenté, dépend entièrement de son père, si bien que le seul sentiment qu'il manifeste pour lui est la crainte, persuadé qu'il désapprouve son amour pour Flora[28]. Il est vrai que Simone, déçu d'apprendre quel genre d'études poursuit son fils, songe à le déshériter[29] et le fils ne pense qu'à s'enfuir pour échapper à la colère paternelle. Pourtant, Simone fait part de ses soucis de père de famille[30]

---

16 Voir: Picquet, Théa, *La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente?* Théâtres du Monde, Cahier n° 5, Avignon, ARIAS, 1995, p. 15 et suivantes.

17 *La Flora,* I, 2, édition citée, p. 328. Tonchio:
« Calde lacrime
Mi dava per risposta, e si voleva allora uccidere,
S'io nol soccorreva... »

18 Idem, II, 1, p. 339: « Di morir tacendo, o ver sol viver per lei di lacrime. »

19 Idem, II, 4, p. 343.

20 Idem, V, 1, p. 386.

21 Idem, V, 1, p. 387.

22 Idem, V, 7, p. 399.

23 Idem, I, 5, pp. 333 et suivantes.

24 Idem, I, 5, p. 334.

25 Idem, II, 5, p. 347.

26 Idem, IV, 3, p. 368: dialogue entre Tonchio et Simone.

27 Idem, I, 4, p. 32.

28 Idem, I, 2, pp. 328-329.

29 Idem, IV, 5, p. 375.

30 Idem, III, 1, p. 352:

et se plaint de la trop grande différence entre les générations, de l'incompréhension qui existe entre elles. Il est d'ailleurs prêt à financer largement les études de son fils[31] et accepte finalement le mariage d'Ippolito avec Flora, au lieu de choisir lui-même sa future belle-fille[32]. En outre, tout comme Nicia dans *La Mandragore,* Simone se réjouit d'avoir un bâton pour sa vieillesse[33] et manifeste un désir touchant de voir sa descendance[34]. Quoi qu'il en soit, malgré les oppositions, les rapports entre un père et son fils ne peuvent rester mauvais et fou est celui qui entend s'immiscer entre les deux[35].

L'autre binôme significatif de la comédie du Cinquecento est celui qui est formé par le serviteur et son maître.

Le domestique est le véritable chef-d'orchestre. C'est grâce à lui que l'intrigue se noue et se dénoue. Tout comme Fessenio dans *La Calandria*[36], Tonchio mène l'action. S'il est au service de son maître Simone, il le trompe sans vergogne[37] pour satisfaire les amours d'Ippolito qui tantôt le maltraite tantôt l'adule[38]. En fait, il constitue l'unique espoir du jeune

---

« E' non è dubbio, che chi ha figlioli ha sempre gran pena;
E sien pur buoni quanto vogliono; ché non si può vivere
Sanza sospetto e sanza dispiacere, con quieto animo,
Chi non gli avesse sempre avanti, che non è possibile;
Ché troppa differenza è fra noi, e troppo dissimili
Sono i nostri diletti, i pensier nostri, e desiderii:
Et oggi massimamente, che quando e' nostri giovani
Son col padre, e' pare che sien tra le spine in mezzo li aspidi... »

31 Idem, III, 3, p. 357.

32 Idem, V, 8, p. 401.

33 Idem, II, 3, p. 360:
« Tu mi fai mezzo piagner, Tonchio; or ringraziato sia Dio
Ch'io avrò buon bastone ora mai per gli anni miei ultimi. »
Machiavelli, *La Mandragola,* a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1967, V, 6, p. 62:
« Lucrezia, costui è quello che sarà cagione che noi areno un bastone che sostenga la nostra vecchiezza. »

34 *La Flora,* Edition citée, III, 2, p. 355:
« ... pure io non penso Ippolito
Legar ancor, se già cagion grandi non mi movessero,
Ché pur è crudeltà in ver sì tosto, benché assai desideri,
Come fan gli altri, vedermi innanzi la seconda prole. »

35 Idem, III, 3, pp. 361- 362, où Tonchio dit à Simone:
« Padrone, io so ch'egli è matto chi si vuole intramettere
Tra padre e figliuolo... »

36 Idem, V, 6, p. 396:
« Io ho pur fatto in modo, che Simon potrà la collera
Passar contro di me, tanto e tanto ho dato buon ordine.
Scarabon m'ha renduti i danari, et io consegnatoli
Flora, et ho poi fino a la porta accompagnato Ippolito,
E Attilio insieme... »

Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria,* dans *Commedie del Cinquecento,* a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, tome 2, I, 1, p. 26: « ... Io solo fo la impossibilità. Nessuno potette mai servire a due ed io servo a tre: al marito, alla moglie e al proprio mio padrone; in modo che io non ho mai un riposo al mondo. Né per ciò mi dolgo, perché chi in questo mondo sempre si sta ha il viver morto. Se vero è che un bon servo non deve mai avere ozio, io pur tanto non ne ho che possa pure stuzzicarmi li orecchi... »

37 *La Flora,* édition citée, IV, 2, p. 367 et IV, 3, p. 370.

38 Idem, I, 3, p. 330:

homme incapable de prendre en main sa destinée[39]. Chargé de trouver une solution aux problèmes sentimentaux d'Ippolito, il met en oeuvre toute son intelligence et réussit fort bien dans ses entreprises[40]. De la même façon, Lumaca raisonne son jeune maître Attilio pour le sortir du désespoir et l'empêcher de s'exiler[41]. Un binôme identique, mais au féminin cette fois, est formé par Agata et la courtisane Flamminia. Agata est le bon sens personnifié et elle met sa maîtresse en garde contre l'amour pour les jeunes hommes, pauvres de surcroît, qui ne payent que par leur beauté et font fuir les véritables clients[42]. Consciente de sa supériorité, Agata déplore que sa maîtresse n'ait pas son savoir ou qu'elle-même n'ait pas la beauté de Flamminia[43]. En fait, elle lui reproche de gâcher le métier[44]. Et lorsqu'elle essaie de lui faire prendre conscience de la vérité, elle se fait traiter de folle[45].

Bref, les rôles sont totalement renversés, dans la mesure où le domestique apparaît bien supérieur au maître au service duquel il est employé.

Cela dit, la comédie est également traditionnelle par la thématique qu'elle développe, qui tourne autour de deux axes essentiels: passion / intelligence et Fortuna / Prudenza[46].

En effet, une des constante de la comédie du Cinquecento est la passion amoureuse. Il s'agit d'un amour sensuel et le rôle de l'intelligence est d'en assurer la satisfaction immédiate. Ici, comme dans *La Mandragore* de Machiavel ou *I due felici rivali* de Jacopo Nardi[47], les amoureux font fi des lois morales pour aboutir à leur fin. Ainsi, Ippolito

---

« E' uno, di chi dite or male, e poi gli darete la soia... »

39 Idem, I, 3, p. 330, où les mots d'Ippolito sont éloquents:
« O Tonchio mio, o mia sola speranza, o sol rimedio
Della mia infermitade, o mia colonna, o sostegno unico
Della mia vita! »

40 Idem, I, 4, p. 332.

41 Idem, IV, 7, p. 380.

42 Idem, I, 5, p. 333:
« Del senno che in vano cerco di metterti.
Quante volte t'ho io detto, che per voi altre giovani
Son pericolosi e dannosi, e più di tutti i poveri,
E quelli o che son belli, o che di esser troppo si stimano?
Perché quei non han che dare, e questi di beltà ti pagano,
E sono cagione spesse volte di infiammar l'animo
Di voi miserelle, come a te avviene, onde ne nasce
Tutte le rovine del mondo, e che vi fanno perdere
Ogni ventura, e fan che i buon colombi si disviano. »

43 Idem, I, 5, p. 334:
« Deh perché non è in te il mio sapere, o in me le bellezze tue,
Ch'io farei al mondo tutto, non che a le compagne, invidia? »

44 Idem, II, 4, p. 343:
« Sai tu come tu ti chiami? guasta l'arte... »
Elle fait ensuite le même reproche à Attilio, II, 4, p. 345:
« Perché svii la bottega di lei... »

45 Idem, II, 4, p. 345:
« Or taci, matta... »

46 Bec, Christian, *Précis de Littérature italienne,* édition citée, p. 153.

47 Voir: Picquet, Théa, *Le Théâtre du Cinquecento et l'Engagement. Jacopo nardi: I due felici rivali (1513). (Les deux heureux rivaux)*, dans *Théâtres du Monde,* Avignon, ARIAS, Cahier n° 7, 1997, p. 19 et suivantes.

n'hésite pas une seconde dans son intention d'acheter Flora, qui, telle une marchandise, fait l'objet de longues tractations[48]. Et Scarabone déclare qu'ils ont fait une bonne affaire en la payant si peu cher[49], alors que Tonchio en parle comme d'une proie cédée à son jeune maître[50] après la victoire[51]. En outre, comme Fulvia dans *La Calandria*[52] envoie sa servante, Samia, chez le diseur de bonne aventure pour qu'il lui fasse retrouver l'amour de Lidio, le jeune homme qui la délaisse, Flamminia charge sa domestique Agata de lui ramener Attilio à la maison[53]. Elle l'achète en quelque sorte, puisqu'elle lui promet de venir en aide à son ami Ippolito s'il accepte de passer la nuit avec elle[54].

Bref, dans le rapport passion / intelligence, la seconde sert les desseins de la première. Cependant, tous les personnages sont soumis à la toute-puissance de la Fortuna.

Ainsi, la Fortuna apparaît comme la source même de l'inspiration, puisque Flora qui devait rejoindre son père à Florence est en fait enlevée par les Turcs[55] et connaît une série d'aventures qui constituent l'action de la pièce. Diamante / Oretta dans *Le Vieillard*

---

48 *La Flora*, édition citée, II, 2, p. 342, où le terme « mercato » revient trois fois à son sujet.
49 Idem, IV, 3, p. 369:
« Non vi adirate, signor, e' non spese me' danar mai,
Che in questa fanciulla; fatevela mostrar, di grazia. »
50 Idem, IV, 1, p. 366:
« Io ho tutto fatto quel che per oggi potcasi:
Che dopo avuta la vittoria, ho messo il mio esercito
In luogo salvo, ove i soldati ristorar si possino,
E pigliar delle fatiche riposo. Al nostro Ippolito
Ho dato Flora in preda, e fatto che insieme si godino. »
51 On trouve ce même type de vocabulaire dans *La Mandragore*, édition citée, IV, 9, p.53, lorsque Ligurio organise le stratagème qui mettra Callimaco dans le lit de la vertueuse Lucrezia: « Non perdiam più tempo qui. Io voglio essere el capitano, e ordinare l'esercito per la giornata. Al destro corno sia preposto Callimaco, al sinistro io, intra le dua corna starà qui el dottore, Siro fia retroguardo, per dare sussidio a quella banda che inclinassi... »
52 *La Calandria*, édition citée, I, 6, p. 36.
53 *La Flora*, édition citée, I, 5, p. 335:
« ... Or corri un poco, Agata mia, e cercalo,
Tanto ch'il trovi in ogni modo, e digli insieme e pregalo
Che non manchi di venir qui per cosa necessaria,
Ch'io dirò a lui più a lungo. »
54 Idem, II, 4, p. 345:
« Lascia a me fare, Attilio, che quanto sarà possibile,
Non mancherò dal canto mio...
... e voglio anco che tu promettami
Che questa notte non mi lasci sola. »
55 Idem, V, 5, p. 395, où Geri explique la situation à son ami Simone:
La fortuna ha così voluto, perché di Sicilia
Partendomi io la lasciai a un Domenico dell'Oria,
Che volendo venire con una sua caracca a Genova,
La mi portasse, e che la facesse a Livorno scendere,
Ove a chi quella mandasse avea dato buon ordine;
Ma sopra il Monte Argentario venedo l'assalirono
Fuste di Mori, di che il capitano fu Cacciadiavoli,
E dopo assai combatter preser la nave e uccisero
Quel Domenico, e Flora con tutta la presa a Tunisi
Portaro... »

Amoureux de Donato Giannotti[56] connaît un sort identique. La Fortuna fait d'ailleurs partie intégrante de la vie des personnages. Ainsi, Simon fait remarquer à son fils que, si lui a manqué de bon sens, il a profité des faveurs de la Fortuna et que son bonheur n'est vraiment pas de son fait[57], puisque croyant avoir acheté une courtisane il pourra en fait convoler en justes noces avec la fille de leur ami Geri. A ce propos, ce dernier fait de très sages considérations rappelant que la Fortuna est changeante et que l'homme qui a trop confiance en elle se trompe[58]. Simone, quant à lui, déclare que les sages sont capables de vaincre le sort alors que les fous désespèrent[59].

Mais c'est surtout dans le « lieto fine » que se manifeste la puissance de la Fortuna.

Ainsi, si Geri reconnaît sa fille à une tache sur le bras gauche[60], il retrouve également un petit-fils dont il ignorait jusqu'à l'existence[61]. En effet, pendant sa longue absence en Sicile, sa fille légitime Porzia, séduite par Camillo, le fils du très riche Farinata, l'épouse avec le consentement de sa mère, Clemenza, qui n'en informe pas son mari. Mais le jeune marié se noie entre Florence et Marseille et la jeune femme meurt en donnant naissance à Attilio, qui sera mis en nourrice chez la bonne Susanna. Clemenza finit par tout avouer à son mari. Et la comédie s'achève, comme il se doit, par les noces du jeune homme. L'épilogue annonce en fait quatre mariages[62] : celui d'Ippolito et de Flora, celui d'Attilio et de Virginia, la fille de Simone; de plus, Tonchio épousera Lucia, la servante de Geri et Lumaca , le domestique d'Attilio, prendra pour épouse Agata. Seule Flamminia ne profitera pas des bontés du sort, mais Geri promet de la remercier de toute l'aide qu'elle a apportée[63] à la communauté.

---

56 Giannotti, Donato, *Il Vecchio Amoroso*, dans *Commedie del Cinquecento*, édition citée, tome I, V, 7, pp. 79- 80:
« ... Io narrai allora come questa mia sorella, essendo piccioletta, fu rapita da' Mori in val di Serchio, essendo con questa sua balia lungo la riva del mare a piacere; e come da poi non s'era mai sentito cosa alcuna... »

Voir aussi: Picquet, Théa, *Le théâtre du Cinquecento et la crise de la famille. Donato Giannotti, Le Vieillard Amoureux*, dans *Théâtres du Monde. Avignon, ARIAS, Cahier n° 6, 1996*, p. 17 et suivantes.

57 *La Flora*, édition citée, V, 8, p. 400:
« ... Ippolito,
Assai più che il senno, hai tu la fortuna favorevole:
Conciò sia che t'avevi procacciato tu medesimo
Danno e vergogna, che ti ritornerà pace e utile... »

58 Idem, IV, 5, p. 375:
« Non si perde, ché si ricorda quanto sia scambievole
L'opera della fortuna, e come agevolmente ingannasi
Chi troppo di lei si fida, e dell'uomo troppo promettesi. »

59 Idem, III, 1, p. 353:
« ... I saggi vincon la sorte, ove i matti si disperano... »

60 Idem, V, 5, p. 395.

61 Idem, V, 3, pp. 389-390.

62 Idem, V, 8, p. 401.

63 Idem, V, 8, p. 402, où Geri s'adresse à Tonchio:
« Io ti do la fede mia, ch'io le farò del mio parte tale,
Che potrà contentarsi; e così le giuro e promettole:
Va', digliele, e di' che ci mandi Flora, e la ringrazia. »

Comme les comédies traditionnelles, l'épilogue est donc heureux. Pourtant, le sujet de la pièce n'est pas particulièrement moral, même s'il est traité avec les convenances d'usage.

En effet, que penser du couple Geri / Clemenza? Le premier a une liaison dès son arrivée à Palerme, qu'il excuse en insistant sur la noblesse de la dame rencontrée[64] et sur le caractère acariâtre de l'épouse laissée à Florence; la seconde ne tient pas son mari au courant du mariage de sa fille, le trompe sur la cause réelle de sa mort et lui cache la naissance d'un petit-fils.

Attilio, quant à lui, se morfond de ne pouvoir avouer sa flamme à la jeune Virginia tout en passant le plus clair de son temps avec la courtisane Flamminia. Il a d'ailleurs la conscience tout à fait tranquille, puisqu'il est persuadé de chercher avec la première un amour platonique[65].

Pourtant, les personnages mis en scène font tous preuve de bonté.

Ainsi, Simon est avare, mais il se laisse arracher par Tonchio les deux cents ducats nécessaires au rachat de Flora[66] ; il est par ailleurs un excellent père de famille. Ippolito, dévoré de passion, est tout de même pris de remords envers son père[67]. Tonchio, qui trompe son maître Simon à deux reprises[68], implore finalement son pardon et sollicite différentes faveurs pour Lumaca et pour Flamminia[69]. Cette dernière, toute courtisane qu'elle est, s'entretient normalement avec Geri et remercie Dieu qu'il accepte de rentrer dans sa maison[70]. Même Scarabone, le ruffian, a un coeur. Il fait son métier « loyalement »[71]. Il

---

64 Idem, IV, 6, p. 378.
65 Idem, II, 1, p. 338:
« Per vederla e parlarle, s'io potessi, contemplandola
Come cosa celeste, e come una purissima angiola,
Non per piacer del corpo, ma solamente dell'animo. »
66 Idem, III, 3, p. 357 et suivantes.
67 Idem, IV, 8, p. 381.
68 Idem, IV, 3, p. 368 et IV, 4, p. 370.
69 Idem, V, 8, pp. 401- 402.
70 Idem, V, 1, p. 386:
« Obbligata deggio essere
Io a voi, Geri, che in una casa picciola e povera
E di cattivo nome, degnato vi sete mettere
Sì onorato piede, et a Dio rendo mille grazie,
Che m'ha concesso di potervi fare tal servizio. »
71 Idem, V, 1, pp. 386- 387, où Flamminia parle de Scarabone à Geri en ces termes:
«... Scarabone è uomo vecchio e di buon'anima,
E ben che abbia mal'arte, assai lealmente l'esercita,
Né me vorrebbe ingannare di cosa che non troppo utile
Gli fusse, e tanto più che sapea troppo ben che Ippolito
Non l'avria men cara avuta, però che l'amor chiudere
Suol gli occhi della mente a' suoi servi, che non san scernere
Altro, se non quel che si vede, e tutto poi perdonano;
Non di meno giurò a me sola, e fuor d'ogni proposito,
Che da poi ch'in Messina l'ebbe, e che la menò a Napoli,
E di là a qui, non l'avea voluta mostrare ad uomini,
Sperando ritrovar suo padre et averne merito.
Ma non trovandolo, e stando sulla spesa, rincontrò Ippolito,
Che per mio mezzo e d'altri e per via di danari corroppe,

affirme avoir conduit Flora à Florence pour lui trouver une famille, la cède à Ippolito parce qu'il voit en lui un brave garçon. Il aime la jeune fille comme un père et tous les deux pleurent au moment de leur séparation[72].

Cela dit, la comédie est parsemée d'un certain nombre de maximes morales dont Geri est le porte-parole.

Ainsi, Geri fait remarquer à juste titre à Simone que l'imagination fait davantage souffrir que les faits eux-mêmes[73].

En outre, plusieurs réflexions concernent la colère contre laquelle il met en garde son ami, affirmant que ce défaut n'est pas digne des sages[74] et que les résolutions prises sous son emprise sont mauvaises[75]. La même idée se trouve dans la bouche de Tonchio, lorsqu'il fait l'éloge d'Ippolito, où il insiste sur le fait que le jeune ne se met jamais en colère et qu'il supporte dignement celle des autres[76].

Par ailleurs, l'amitié, thème cher aux écrivains du Cinquecento, est encore symbolisée par le même personnage, qui déclare que c'est elle qui fait la différence entre l'homme et l'animal[77]. En fait, Geri est toujours prêt à donner son aide, à Simone[78], son ami de longue date, à Flora dont le prénom lui rappelle la fille qu'il a perdue[79], et même la courtisane Flamminia[80].

Il propose même une idée du bonheur, lorsqu'il compare son propre sort à celui de Simone[81].

Il che acconsentì Scarabone, parendogli buon giovane,
E che fosse bene allogata: ma, per dir il vero, credomi
Che di sposarla gli promettesse... »

72 Idem, V, 1, p; 387:
« ... e oggi partendosi
Il vidi teneramente com'un suo padre piangere;
E la figlia, che mostra d' esser di razza nobile,
Piagneva parimente... »

73 Idem, IV, 5, p. 374:
« ... ma guarda pure, che a te medesimo
Tu stesso non faccia mal con l'immaginazion propria. »

74 Idem, IV, 5, p. 374:
- Simone: « E la collera
Anco m'impedisce. »
- Geri: "E questo non mi par, or perdonami,
Da savio come tu sei. »

75 Idem, IV, 5, p. 375.

76 Idem, III, 3, p. 360:
« Non s'adira giammai, sopporta ben d'altrui la collera,
Con degnità pur tanta, che tutti si maravigliano. »

77 Idem, IV, 5, p. 372:
« ... per gli amici, più che per sè stessi, nascono gli uomini,
E chi altrimenti volesse fare, le bestie brutte imita. »

78 Idem, IV, 5, p. 373.

79 Idem, IV, 6, p. 378:
« ... e quantunque anco per altro non fosse mai,
Per il nome sol vo' favorirla... »

80 Idem, IV, 5, p. 374.

81 Idem, IV, 6, p. 377:
« Ecco, Simone si potrebbe chiamar felicissimo..;
Egli è sano, ricco, stimato e amato dal popolo,

En effet, pour lui, Simone est heureux, dans la mesure où il jouit d'une bonne santé, qu'il est riche, estimé et aimé par le peuple, qu'il peut se vanter d' une bonne parenté, qu'il a eu pour épouse pendant presque trente ans une femme belle et de bonne famille, même si elle est morte à présent, qu'il a deux enfants, un fils et une fille, tous les deux beaux et vertueux et, pour finir, que tous les nobles de Florence aimeraient s'apparenter avec lui. Geri, au contraire, se trouve bien malheureux[82], puisque, bien qu'étant très riche, il est sans héritiers et, de plus, il a perdu deux filles, une légitime et une naturelle.

En somme, avec *La Flora,* Luigi Alamanni répond aux critères de la comédie du Cinquecento. Pourtant, nous pouvons envisager une clé de lecture différente si nous considérons que la pièce est en réalité l'occasion de chanter un hymne patriotique, tout d'abord en l'honneur de la France qui lui a donné l'hospitalité, puis en l'honneur de la cité qu'il a été contraint d'abandonner, Florence.

Dans le Prologue en effet, le poète fait allégeance à la famille royale et rend hommage au Roi Henri II, à la Reine Catherine de Médicis et à Marguerite, future Duchesse de Savoie, soeur du roi.[83] Le comédien qui récite le Prologue et qui personnifie l'Obéissance dévoile son identité, car, dit-il, cette dernière n'est connue que par le petit peuple. Pour lui, le Roi ne considère que Jupiter et Mars: Jupiter sous la protection de qui se plaçaient les Empereurs romains et qui, sous la République, était le garant de la fidélité aux traités; Mars, dieu de la guerre, du printemps parce que c'est à la fin de l'hiver que commencent les activités guerrières, mais aussi de la jeunesse, parce que c'est elle qui est employée dans les combats. Les divinités citées à propos des Princesse royales symbolisent les grandes qualités que le poète leur attribue. Ainsi, Junon, déesse de la nature féminine, est investie de tous les caractères de la féminité, dans ses fonctions matrimoniales et génitales. Les Heures,

---

Ben apparentato, ha avuto moglie bella e notabile,
La quale se ben è morta, l'ha goduta trenta anni almeno,
Et hagli lasciati due figliuoli, un mastio e una femina,
Ché di forma e di virtù non debbono ad altrui cedere,
E al suo giudizio sta a eleggersi nuora e genero,
Ché non è gentil uomo in Fiorenza, che nol desideri,
Non cerchi di impacciarsi seco. »

82 Idem, IV, 6, p. 377:
« ... et io che sono
Senza eredi in gran ricchezze, bramerei che mi fussero
Dati due tai figliuoli, e che mi devessero spendere
Il mezzo di quanto ho io al mondo... »

83 *La Flora,* « Il Prologo. Recitato da uno in abito dell'UBBIDIENZA », édition citée, p. 322:
« So che quesi rozzi veli, e negletto abito
Non conoscerete bene, Enrico invittissimo,
E Caterina Cristianissima, né voi
Realissimo spirito, e Margherita unica;
Però che all'un Giove, e Marte sol conoscere
Conviene, che quel del mondo tutto l'imperio
Gli darà in mano, e questo pria di vittorie
Gli empierà 'l seno: e l'altre Giunone, Pallade,
Le Virtudi, l'Ore, le Muse, le Grazie
Conoscono sole, che sempre l'accompagnano.
Non me, che una sono delle popolari Dee,
Che ardisco sol d'andare co i bassi, e co' poveri.
Dirò adunque chi io sono: io sono l'Obbedienza... »

divinités de l'ordre dans la société, mais aussi, selon la tradition plus connue, de l'ordre dans la nature, représentent les saisons et le cycle de la végétation. Ce sont les trois filles de Thémis, Eunonia, Diké et Eiréné, qui figurent respectivement l'ordre des bonnes lois, la justice et la paix. Les neuf Muses, filles de Zeus et de Mnémosyne, sont les patronnes des chants et des sciences. Quant aux trois Grâces, elles sont les divinités de la beauté et font partie de la suite d'Apollon. Pallas, enfin, célèbre également sous le nom d'Athéna, est la déesse guerrière qui aide son père à vaincre les géants, mais elle est aussi la déesse de la raison, ayant hérité de sa mère Métis la sagesse et l'ingéniosité. Conseillère des dieux et des mortels, elle est en outre la déesse de l'intelligence et préside à la littérature et aux arts, protège les sciences et veille sur la prospérité des cités. Il était difficile d'en dire davantage. Cependant, Alamanni qualifie encore le Roi d'invincible, la Reine de très chrétienne et la Princesse d'unique[84].

Cependant, si les premiers vers du Prologue constituent un hommage au pays d'accueil, l'ensemble de la comédie est une évocation nostalgique de la patrie d'origine[85], Florence.

Ainsi, même si la comédie est représentée à Fontainebleau, le décor choisi est la cité du lys.

Dans une lettre datée de Melun, 18 février 1555, l'ambassadeur siennois Bernardo Buoninsegni évoque d'ailleurs la comédie de Luigi Alamanni par son titre, mais aussi par la ville représentée[86].

Comme il se doit, l'auteur précise le contexte géoraphique dès le Prologue et le récitant exhibe un plan de la ville, tout en rappelant l'alliance traditionnelle de Florence et de la France et l'humilité de la première envers la seconde[87]. L'action se situe donc à Florence et le personnage principal autour duquel se noue toute l'intrigue est une jeune fille du nom de Flora, dont on précise qu'elle est noble et enfant de l'amour; double hommage donc du poète à sa ville, d'autant plus que Geri déclare qu'il a baptisé ainsi sa fille par amour pour sa patrie[88]. Il convient de rappeler ici que Flora était également le nom d'une femme aimée et chantée par le poète dans sa jeunesse, vingt-cinq ans auparavant[89].

---

84 Pour l'attitude de Luigi Alamanni envers la France, voir aussi:
Picquet, Théa, *La France et les Républicains florentins de la Renaissance,* Actes du Colloque *Stéréotypes et représentation italienne de la réalité française,* Rennes, Presses de l'Université, Septembre 1997.

85 On retrouve cette même nostalgie chez Jacopo Nardi. Voir:
Picquet, Théa, *Jacopo Nardi. Regards sur un passé perdu: le livre Dix des « Istorie della città di Firenze »,* Rinascimento, Firenze, Olschki, 1996, 407 et suivantes.

86 Hauvette, Henri, *Un exilé florentin à la Cour de France,* édition citée, p. 145, note n° 2:
« Lassavo di dirli che domane si recita a Fontanablò una bella commedia del signor Luigi Alamanni intitolata *Flora* per rappresentar Firenze; e n'è concorso ciascuno a vederla... »

87 *La Flora,* Prologue, édition citée, p. 323:
« Questa è Fiorenza, e ben nota vi debbe essere
Per la divina sua pianta, che è qui, e poi
Per la sincera fede, e per l'amore umile,
Che a' gigli d'oro porta, più che a se medesima. »

88 Idem, V, 5, p. 395:
« Poscia ha nome Flora, che io per amor della mia patria
Le posi... »

89 Voir par exemple:

Florence apparaît comme le point de départ ou d'arrivée des personnages. Ainsi, le marchand Geri quitte sa ville pour un déplacement en Sicile[90], le jeune époux de Porzia se noie en quittant Florence pour Marseille[91] et Flora finit par arriver dans la cité du lys au terme d'un périple qui l'a menée de Palerme en Tunisie, puis à Messine et à Naples[92].

En outre, l'auteur insiste avec une réelle complaisance sur la topographie de la ville et des environs.

Ainsi, Agata, la servante de Flamminia, va entendre trois messes à Santa Maria del Fiore[93], en attendant de trouver la trace d'Attilio. Simone parcourt les rues de la ville, passe par le Borgo Sant'Apostolo[94], se promène ensuite avec son ami Monzon Via Maggio, Piazza di San Felice, en passant le Pont Santa Trinita[95].

Les débits de boisson sont également signalés, puisque Scarabone cherche Tonchio pour l'inviter à boire du bon vin aux Bertucce[96] et, plus tard, le valet de Simon va oublier ses ennuis à la taverne du Frascato[97].

Opere Toscane, Lugd. Gryphius, 1532, p. 69, l'élégie: « Flora il sommo valor l'invitto amore... »
Versi e Prose, Edition citée, tome 1, p. 95, la même élégie; p. 2, l'élégie: « Amor mi scorge, e con lui Cintia e Flora »; p. 4, l'élégie: » Oggi sen va per le campagne Flora. »
90 *La Flora*, édition citée, Prologue, p. 323:
« Or seguitando, indi un mercante partendosi
La moglie lascia e una figliuola, e in Sicilia... »
91 Idem, V, 3, p. 390:
« Partendosi
Ei la lasciò grossa, e andando per mare a Marsilia,
Annegò, come intendeste... »
92 Idem, V, 3, p. 395.
93 idem, II, 2, p. 339:
« ... Ma quanto ho di buon fatto, che tutte le divozion mie
Ho fornite di dire, e poi tre messe devotissime
Ho udite ora in santa Maria del Fiore aspettandolo. »
94 Idem, III, 2, p. 355:
« E ieri passando in Borgo sant'Apostolo,
Per visitar Folco, ch'era ammalato, ... »
Il s'agit certainement du Borgo SS. Apostoli qui relie la Via Por S. Maria à la Piazza S. Trinita.
95 Idem, III, 2, p. 356:
« ... e così menommi
Ragionando infin di là dal ponte a Santa Trinita,
per Via Maggio, e a San Felice. »
Via Maggio se situe sur l'autre rive de l'Arno et relie Piazza Frescobaldi et Piazza di San Felice.
96 Idem, IV, 3, p. 368:
« Egli è esso, egli è Tonchio: oh come piacemi
D'averti trovato prima ch'io parta! e a fe giuroti,
Ch'io t'ho cercato stamane un pezzo, per meco menartene
A le Bertucce, dove io ho trovato un vino, ch'è ottimo... »
97 Idem, V, 4, pp. 393- 394:
« ... Mi cacciai nella taverna del Frascato, e lì fecimi
Mettere in una stanza solo, e portarmi di varie
Sorti di vini, malvagie, razzese, moscatello, corsico,
Trebbian, vini rossi d'ogni sapore, e poi vivande ottime;
E n' un' ora sola non pure il mio duolo e la collera
Di Simon dimenticai, ma di esser Tonchio scordaimi. »

Les alentours immédiats de la ville sont également évoqués. Ainsi, par Tonchio nous apprenons que Simone possède des terres à Peretola[98], où l'on pratique la culture de l'ail et de l'oignon. Plus tard, le valet, fatigué, souhaite se rendre à San Casciano[99]. En outre, si l'on en juge par le mensonge de Tonchio à son maître et par la réponse ironique de celui-ci[100], les nourrices provenaient généralement du Casentino, du Val d'Arno ou du Mugello. Enfin, Attilio conseille à son ami Ippolito de se cacher dans la villa que les Médicis avaient mise à la diposition de Marsile Ficin, au pied de Fiesole[101].

D'autres villes italiennes sont citées: Sienne, tout d'abord, qui semble bien lointaine à Ippolito qui craint que Flora n'y soit emmenée[102], Rome et Naples ; Livourne, où la jeune fille aurait dû arriver par bateau[103]; Gênes où les deux jeunes gens entendent s'exiler[104]; l'itinéraire est d'ailleurs tout tracé: Monte Lupo, Empoli, Pise, Livourne. Nous pouvons remarquer ici une allusion autobiographique, puisqu'Alamanni a séjourné à plusieurs reprises à Gênes dont il cite les avantages: c'est une ville maritime, proche de la Lombardie, du Piémont et de la Provence; les guerres y fournissent des emplois et la vie est peu chère[105]. De plus, le personnage qui est chargé de ramener Flora de Palerme à Livourne est un Gênois au nom illustre, Domenico dell'Oria[106].

Bref, le décor de la pièce est constitué par Florence et ses alentours. Cependant, la ville est évoquée également à travers la vie quotidienne qu'on y mène au XVIe siècle.

---

98 Idem, I, 2, p. 325:
« Io dico bene, ch'il tempo pioggia ci minaccia e grandine,
Poi che ci è venuto a vedere il Fora venerabile.
E perché hai tu lasciati c' campi di Peretola
Per cambiare agli e cipolle a vivande più piacevoli? »
99 Idem, II, 5, p. 348:
« ... Ch'ei si fa tardi, et io vorrei a San Casciano andarmene... »
100 Idem, IV, 3, p. 370:
« ... quella vedova,
Da chi comperai i libri, ha in casa una sua certa balia
Di Casentino... »
IV, 4, p. 372:
« ... avrem noi qualche nuova balia,
Che sia di Mugello, o di Val d'Arno... »
101 Idem, IV, 8, p. 383:
« E in questo mezzo in Camerata là a piè di Fiesole
Staraiti ascoso nella villa del nostro Marsilio. »
102 Idem, II, 3, p. 342:
« Scarabone se ne vuol menare a Siena, a Roma, a Napoli
Flora, se prima che le stelle oggi in cielo apparischino
Non ha danari..»
103 Idem, V, 5, p. 395.
104 Idem, IV, 8, p. 383 et V, 6, p. 396.
105 Idem, IV, 8, p. 383:
« Piacemi (dit Ippolito) , perché è città marittima,
A la Lombardia, al Piamonte e a la Provenza comoda
Puoi esser là su le guerre, in mare, in terra, come piaceti;
Minor è la spesa, e pochi fiorentini vi praticano. »
Alamanni séjourne à Gênes dans les années 1527-1530 et demande même à passer en Espagne avec Doria. Plus tard , après 1544 il y fera plusieurs ambassades.
106 Idem, V, 5, p. 395.

Ainsi, dès le Prologue[107], il est fait allusion aux activités économiques de la ville, dans la mesure où Geri est présenté comme un marchand qui quitte Florence pour la Sicile. Cependant, si l'action de la pièce ne précise pas dans quel secteur il travaille, Ippolito se refère au commerce de la soie et du drap lorsqu'il demande énergiquement à Tonchio de ne pas comparer les femmes en général et Flora en particulier aux marchandises que produit la cité du lys[108]. En outre, dans sa conversation avec le fermier Fora, Tonchio mentionne les livres de comptes que tient tout bon marchand florentin[109] ; il ajoute cependant que ceux-ci peuvent être falsifiés[110].

Il s'agit donc des activités économiques de la classe bourgeoise. Le « popolo minuto » est cité à une seule reprise à propos de l'attitude des gouvernants à leur égard[111], cependant que les courtisanes occupent une place entière dans la société de l'époque[112]. Ainsi, Flamminia tient salon « en toute honnêteté », selon les termes du serviteur Tonchio[113].

Cela dit, si les allusions politiques sont pratiquement inexistantes, les personnages mis en scène semblent craindre tout particulièrement la justice en vigueur à Florence.

En effet, la bourgeoisie florentine s'inquiète non seulement de l'opinion publique, mais aussi des sanctions pénales[114], et Tonchio redoute tout particulièrement l'emprisonnement[115]. Pourtant, c'est l'usage du bannissement qui est rappelé fréquemment

---

107 Idem, p. 323.

108 Idem, I, 3, pp. 331- 332, où Ippolito parle à Tonchio en ces termes:
« Oimè lasso! come mi ancidono
Le tue parole! ei non son questi drappi, elle non son sete,
Ell'è una mercanzia che per troppi si desidera... »

109 Idem, I, 2, p. 325:
"Libri, e conti molto ben fatti... »
Voir à ce propos: Bec, Christian, *Les marchands écrivains à Florence 1375-1434*, Paris, Mouton, 1967.

110 *La Flora*, I, 2, p. 325:
« Et a voi ne i libri delle vostre spese ordinarie
Quanti più son quei che si rubano, che quei che si pagano? »

111 Idem, I, 5, pp. 333- 334:
« Come fanno i principi,
Che fan buon viso a tutti, e secondo i gradi accarezzano,
Come quei, che di ogn'un fan capitale, e fin al popolo
Minuto ha la sua parte di essi... »

112 Voir: Picquet, Théa: *Profession : courtisane*, dans *Les femmes écrivains en Italie au Moyen-Age et à la Renaissance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université, 1994, p. 119 et suivantes.

113 *La Flora*, I, 2, pp. 327- 328:
« In casa adunque di costei gran brigata di giovani,
Secondo il luogo, assai onestamente si ragunano
A cena, a desinare, a parlare, e tra gli altri Ippolito
Vi è quasi sempre, e come Attilio caro amicissimo,
Sanza pensare a male alcuno... »

114 Idem, I, 2, pp. 328- 329:
« Poi gran disavantaggio han tutti que' che si governano
Come noi con rispetto, e ch'il padre e 'l padron temono,
Temono il mal nome tra 'l popolo, e la giustizia »

115 Idem, V, 4, p. 394:
« ... e so ch'io mi trovo in pericolo

dans la comédie. A ce propos, Simone proclame haut et fort que les ruffians devraient être chassés non seulement de Florence, mais du monde[116] ; il entend bannir aussi Flamminia et Tonchio[117] et ajoute même que son propre fils Ippolito mérite d'être exilé puisqu'il a trahi son père[118]. Mais le bannisement peut être aussi un choix et nous pouvons apercevoir ici une référence autobiographique, dans la mesure où Luigi Alamanni a choisi de s'exiler avec son ami Zanobi Buondelmonti[119]. Dans la comédie, Attilio et Ippolito songent à s'exiler ensemble parce qu'ils n'entrevoient aucune solution à leurs problèmes[120]. La premier ajoute d'ailleurs que, lorsqu'il sera banni, les magistrats de la ville et les juges ne pourront plus rien contre lui et qu'il pourra très bien vivre ailleurs[121]. Et il rappelle les villes d'accueil: Rome où se rendent souvent les mécontents, Sienne, mais Ippolito estime que c'est trop près de Florence, et Gênes qui offre tous les avantages[122].

D'esser cacciato in qualche prigione oscura...»
C'est d'ailleurs bel et bien en prison que Simone veut l'envoyer, où il pourra mourir au milieu des vers et des tarentules: IV, 4, p. 372.
116 Idem, IV, 3, p. 368:
« Tristo mestier veramente, e sbandir così fatti uomini
Si doverebbe del mondo. »
117 Idem, IV, 5, p. 376, où Simone s'entretient avec son ami Geri:
« Tu farai quel che vorrai, ma certo il maggior servizio,
Che far potessi a questa vicinnza, e a me proprio,
saria di far che tutti due insieme banditi fussero
Di Fiorenza, perché l'una è pur tristissima femmina,
L'altro è uno sviato, che fa sol quel d'altrui spendere. »
118 Idem, IV, 4, p. 372:
« ... Che farò? or ch'io son più che chiaro d'Ippolito,
Caccerollo di casa, mai più nol vo' vedere, e restisi
Esempio degli altri scelerati, che i padri ingannano,
Vadasene in esilio pur nudo, negletto e povero... »
119 Voir: Picquet, Théa, *Luigi Alamanni et la France,* édition citée plus haut.
120 *La Flora,* édition citée, IV, 7, p. 379:
« ... so ch'io morrò prima
Che comportar mai di vederla davanti agli occhi miei
Ne l'altrui letto.
... Andrommene
In parte, ov'io non senta dire il nome di Virginia. »
et IV, 8, p. 382:
« Perché partirti di qui quasi è necessario...
... ma di qui restar non ci veggo ordine.
Ma facciam così, io senza dubbio alcuno mi delibero
Di levarmi di questa terra. »
121 Idem, II, 3, p. 342:
« Quando io sarò sbandito di questa città, non possono
Farmi altro male i magistrati con tutti i lor giudici. »
122 Idem, IV, 8, p. 383.
« - Attilio:
Andronne verso Roma, ove spesso avventure avvengono
A' mal contenti...
A Siena?
- Ippolito;
No, ch'è troppo vicina nostra.
- Attilio;

Cependant, la vie quotidienne à Florence met au premier plan le rôle de l'institution familiale, où l'éducation des enfants occupe une place de choix.

Ainsi, la jeune fille de bonne famille doit non seulement être belle, mais très bien élévée.

Parlant de sa fille, Virginia, Simone précise qu'elle a grandi dans la simplicité, qu'elle s'occupe de la maison, ne se montre jamais à la porte ou à la fenêtre, qu'elle tient toujours le fuseau ou l'aiguille à la main et que finalement elle ne parle à personne[123]. Il est pourtant inquiet de la savoir seule au logis, sans la compagnie ou plutôt la surveillance d'une mère attentive et songe par conséquent à la marier[124]. C'est donc le portrait de la jeune fille idéale, sous les charmes de laquelle tombe Attilio qui la voit comme « une chose céleste », « un ange très pur », et Lumaca la qualifie de « biche effarouchée »[125].

Quant à Flora, bien qu'étant une enfant naturelle, elle a eu elle-aussi une éducation digne de sa classe sociale[126], du moins jusqu'à son enlèvement par les Turcs. Son père Geri s'emploie à la mettre en nourrice, va lui rendre visite deux fois par semaine, mais il ne dévoile pas leur véritable lien de parenté. Il envisage ensuite de la faire venir à Florence. Devenue jeune fille, elle est d'une très grande beauté, comme l'atteste le ruffian Scarabone[127], qui malgré les circonstances a su protéger la vertu de celle-ci[128].

Di Genova
Che ne diresti? ... »
123 Idem, II, 1, p. 353:
« Ho la mia Virginia, che a la semplice
E' stata allevata, governa la casa tutta, né mai
Si vede né a uscio né a finestra, qual le vicine sue
Si veggion tutto il giorno: sempr'ha in man la rocca, o l'ago,
Non parla co' servitori; né con quei che non l'attengono... »
124 Idem, II, 2, p. 355:
« Or per tornar, dico, Virginia
Mi sta su le spalle, che sai quanto sia gran pericolo
Ad aver in casa fanciulle, quantunque onestissime,
Sanza madre in governo d'altre che non l'appartengono. »
D'ailleurs, dans les *Suppositi* (I, 1) , de l'Arioste, Polinesta perd son honneur à cause du manque de discernement de sa nourrice:
Ludovico Ariosto, *Commedie,* Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1962, Volume primo, p. 107.
125 *La Flora,* II, 1, p. 338:
« - Attilio:
Per vederla e parlarle, s'io potessi,contemplandola
Come cosa celeste, e come una purissima angiola...
- Lumaca:
... elle mi pare vie più salvatica
Che alcuna cerva. »
126 Idem, V, 5, p. 395.
127 Idem, IV, 3, p. 369:
« ... sì bella, sì netta, sì leggiadra e vaga femmina... »
128 Le paradoxe veut que ce soit la courtisane Flamminia qui garantisse à Geri la virginité de Flora; V, 1, p. 386:
« - Geri:
Ma m'assicuri tu certo che poi che venne in misero
Stato, aggia servata intera la casta pudicizia?
- Flamminia;

Les jeunes gens jouissent cependant d'une éducation bien plus complète.

Il convient de préciser tout d'abord que, contrairement aux jeunes filles, ils ont droit à des divertissements. Ainsi, Tonchio dresse la liste de leurs besoins: choix de beaux vêtements, chevaux, fêtes de Carnaval, chiens, banquets[128]. Ils reçoivent en outre une véritable instruction. Attilio sait donc faire des vers, il connaît les belles lettres, mais aussi la musique et pratique les exercices physiques, plus particulièrement l'équitation et le maniement des armes[129]. Cette éducation correspond en tout point à celle que prône Leon Battista Alberti dans ses *Libri della famiglia*[130]. Quant à Ippolito, nous savons qu'il fréquente l'Université, le « Studio »[131]. Tonchio précise d'ailleurs que le jeune homme consacre trois ou quatre heures par jour aux nourritures de l'esprit[132] et qu'il fait preuve de supériorité dans les débats littéraires[133]. Comme l'affirmait déjà Giovanni di Pagolo Morelli[134], toutes ces qualités valent au jeune homme le respect de ses condisciples, mais elles effraient son père qui, observant la pâleur de son visage[135], craint que les études ne le rendent malade. Pour lui, les intellectuels s'appauvrissent, se laissent guetter par la démence ou par l'hérésie, sont sales et se font facilement berner par les femmes[136]. Simone est

---

Veramente, Geri, ch'io ne son sicura, e certissima... »

128 Idem, I, 2, p. 326,

« ... (i) bisogni loro,
Che sempre son molti, in vestimenti, in cavalli, in maschere,
In cani, in conviti et in molte altre voglie poi che occorrono... »

129 Idem, I, 2, p. 327:

« ... in versi, in lettere,
In maneggiar cavalli, in volteggiare arme, in musica
E' molto universale, e sopra tutto piacevole. »

130 Alberti, Leon Battista, *I Libri della famiglia*, a cura di Ruggero Romano e Alberto Tenenti, Torino, Einaudi, 1969, Libro primo, pp. 85- 88: « Facciano adunque e' padri ch'e' fanciulli si dieno alli studi delle lettere con molta assiduità... »

131 *La Flora*, III, 3, p. 357, où Tonchio dit à Simone:

« L'ho lasciato presso a lo studio,
Che andava a la lezione con molti suoi condiscepoli. »

132 Idem, III, 3, p. 358:

« Dicemi che non potrebbe vivere,
S'ogni giorno non ne studiasse tre o quattro ore almeno,
E che così facendo dà tanto buon cibo a lo spirito... »

133 Idem, III, 3, p. 360:

« - Simone;
Dunque disputano?
Il mio figliuolo come si porta?
- Tonchio;
Come eh? parrebbevi
Che esso solo il maestro fusse, e gli altri suo' discepoli... »

134 *Ricordi*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Felice Le Monnier, 1969, pp. 270-273.

135 *La Flora*, III, 3, p. 358:

« Egli è pur pallido
Da non so che dì in qua, e anco pensoso veggolo,
Che gli potrebbe far col tempo qualche gran male... »

136 Idem, III, 3, p. 358:

« E tanto più, che molti ne veggio impoveriscono,
Molti altri, ch'impazzano, e molti son chiamati eretici...
... molti ho veduti già de' vostri dotti, che son buoni,

persuadé qu'une culture minimum suffit au marchand, de telle sorte qu'il puisse lire les lettres des fermiers, noter les crédits et les dettes des paysans et des artisans[137]. Par contre, les bienfaits des études sont mis paradoxalement dans la bouche du serviteur qui rappelle qu'il s'agit d'un passe-temps agréable et honorable, qui éloigne les vices et freine les dépenses[138].

En fait, le but de Tonchio est de mettre en place un savant stratagème pour obtenir de Simone la somme nécessaire au rachat de Flora. Pour ce faire, il veut le persuader d' acheter une bibliothèque pour son fils. Celle-ci est le reflet du climat culturel de l'époque.

Ainsi, Tonchio insiste bien sur le fait que la bibliothèque constitue un élément du patrimoine familial, que c'est une dépense honorable et durable, que l'on n'engage qu'une seule fois. Elle apparaît en outre comme une sorte de placement, puisqu'elle peut se revendre avec un bénéfice[139]. Par ailleurs, les livres éloignent et la maladie et les vices, puisqu'ils gardent le jeune homme à la maison, si bien qu'il ne prendra pas froid et son père pourra le voir tout à loisir[140]. De plus, ils évitent les dépenses à l'extérieur ainsi que les « désordres » que pourrait engendrer l'oisiveté. Pour finir, Ippolito serait heureux et admiré par ses camarades[141].

Bref, l'achat d'une bibliothèque présente des avantages financiers et moraux. Cependant, Tonchio en fait également une description significative.

Selon lui, une « belle bibliothèque »[142] comporte deux cents ouvrages[143]. Notons que si Simone trouve ce chiffre exagéré, il correspond aux bibliothèques des grands

---

Nell'altre cose poi gl'ingannerebbe ogni semplice
Donna... »
137 Idem, III, 3, p. 358:
« Nessun del nostro sangue ha saputo tanto leggere,
Che aggiunga a libri latini, o greci, né tanto scrivere,
Che copiasse una pistola; ma ci è stato bastevole
Intendere le lettere de' fattori, notare crediti
E debiti de' nostri villani, e di alcuni artefici,
Con chi aviam conti correnti... »
138 Idem, III, 3, p. 359:
« E oltra a questo è un passatempo certo piacevole,
Che fa altrui dimenticare, a quel ch'ei mi dicono,
Ogni vanità, ogni spesa che sia disdicevole... »
139 Idem, III, 3, p. 362:
« ... si spendono
Una volta e in cosa così onorevole,
Che durerà sempre, che si può con guadagno rivendere... »
140 Idem, III, 3, p. 361:
« Ne seguiria molti beni: prima sarà 'l contento suo
E 'l parer d'esser da quanto gli altri, e 'n casa vedersegli;
Poi non andrà a spasso fuori ai tempi freddi et umidi,
E voi avrete comodità di presso vederlo
Il dì e la notte. »
141 Idem, III, 3, p. 362:
« Che risparmia mille spese, mille altri gran disordini
Che porrieno avvenir per l'ozio, e che 'l fan notabile
Tra' suoi compagni onesti, e che 'l fan lietamente vivere. »
142 Idem, III, 3, p. 359: « Una libreria bella ».
143 Idem, III, 3, p. 361:

bourgeois florentins, tels que Fancesco Gaddi par exemple[144]. Tonchio insiste sur le caractère esthétique d'une bibliothèque bien rangée[145], sur la reliure des livres[146], sur les chaînes qui les ornent; Pentola quant à lui est plutôt attiré par la valeur des boucles[147].

Cependant, Tonchio cite également les auteurs des livres que son maître Simon ne connaît pas, mais il précise qu'il a entendu ces noms dans la bouche d'Attilio et d'Ippolito et qu'il les a retenus parce que les sonorités lui étaient agréables à l'oreille[148].

Il s'agit d'une série de noms d'humanistes du Quattrocento: Ange Politien, Pontano, des Grecs Argyropoulos, Théodore et Lascaris, du marchand et voyageur vénitien Josaphat Barbaro célèbre pour ses voyages en Russie et en Perse[149]. Il évoque en outre Marulle[150] qui a introduit à Forence des livres rares. En réalité, ce ne sont pas ces ouvrages-là qu'il procure à Simon, mais des romans d'aventure[151].

« - Simone: E quanti possono eglino esser di numero?
- Tonchio: Intorno di dugento, ragguagliati grandi e piccioli »

144 Le mémoire de maîtrise que j'ai soutenu à l'Université de Nancy, au terme d'une année universitaire passée à Florence, consistait en la transcription du manuscrit inédit des *Ricordi* de Francesco Gaddi (Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni, n° 213), dont la troisième partie est constituée justement par l'inventaire des biens du marchand florentin, y compris sa très riche bibliothèque.

Voir

- Bec, Christian, *La Bibliothèque d'un grand bourgeois florentin, Francesco d'Agnolo Gaddi*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXIV, 1977, pp. 239-248.
- Bec, Christian, *Les Livres des Florentins, (1413- 1608)*, Florence, Olschki, 1984.

145 *La Flora*, III, 3, p. 361, mais aussi IV, 2, p. 367:
« ... di già son in camera
Condotti tutti i libri, e son una magnificienzia
A vedergli, e meglio saran, quando sien tutti in ordine
Su i banchi lor con le catene, et altre appartenenzie. »

146 Idem, III, 3, p. 360:
« ... Legata alla greca... »

147 Idem, IV, 4, p. 371.

148 Idem, III, 3, p. 360:
« - Simone: « Che nomi son cotesti? io mi penso che tu farnetichi.
- Tonchio: « Son di que' che han ridotte oggi le lettere a buon termine:
Quanto a me, sapete ben ch'io non men' intendo; ma pure
Stamani ho udita questa disputa tra Ippolito
E un Attilio qui vicino, e perché assai mi piacquero
Quei nomi, e mi parsero bravi molto, ho ritenutogli;
Ma stasera gli avrò smaltiti. »

149 Idem, III, 3, p. 359:
« Che sono stati del Polizian, del Pontan, del Barbaro,
Del Lascari, di Teodoro, e già dell'Argiropulo. »

150 Idem, III, 3, p. 360:
« ... D'una certa libreria bella che si debbe vendere,
Ove sono molti libri di quei dotti nominativi
Poco fa, e altri ch'il Marullo di Costantinopoli
Fece condurre, son molti anni, qui, rari e correttissimi... »

151 Idem, IV, 4, p. 371:
« ... i paladini tutti vi sono,
Che un sol non ne manca; e poi mill'altre storie piacevoli
Da passar tempo a veglia »

En outre, grâce au mensonge du serviteur, nous pouvons avoir une estimation du prix d'une telle bibliothèque. Ainsi, le premier prix annoncé est de cinq cents écus[152], valeur que n'atteint pas, selon Simone, l'ensemble des ouvrages possédés par la ville de Padoue, puis il baissera à deux cents écus[153], qui équivalent au rachat de Flora. Une déduction tentante serait alors d'affirmer qu'une femme a la valeur d'une bibliothèque. La bibliothèque apparaît donc comme un bien mobilier et l'on craint de se le faire dérober. Simon recommande ainsi à son domestique de veiller à ce que les livreurs ne volent pas les ouvrages[154], de bien enfermer ces derniers dans la pièce du bas[155] et surtout de ne les prêter à personne car, dit-il, les livres ne se rendent jamais.

Bref, l'évocation de cette bibliothèque permet à Luigi Alamanni d'évoquer le climat culturel florentin de son époque. Elle rentre cependant dans le stratagème qui permettra à Ippolito d'aimer et ensuite d'épouser sa bien-aimée.

Dans la comédie, le mariage n'est pas seulement le « lieto fine », mais il traduit aussi les exigences de la société florentine, déjà formulées par Leon Battista Alberti[156].

En effet, Lumaca rappelle à Attilio les véritables motivations du mariage, qui, outre le plaisir des jeunes amoureux, consiste à s'allier avec une parenté honorable et à accroître ses propres richesses[157]. Geri, de son côté, explique l'échec de son mariage et déconseille d'épouser une femme de condition sociale supérieure[158]. Lumaca va dans le même sens et dit bien à son jeune maître qu'un mariage entre classes sociales différentes est impossible[159].

---

152 Idem, III, 3, p. 361:
« Cinquecento? oh non vagliono
Cotesto prezzo tutti i libri che sono oggi in Padova. »
153 Idem, III, 3, p. 362.
154 Idem, III, 3, p. 362:
« Fa' che non si scemino
I libri che si comperaro, ch'i sensai non ne rubino,
E che gli amici di Ippolito in presto non ne prendano,
Che non si rendon mai. »
155 Idem, III, 3, p. 363:
« Tonchio, o Tonchio, ascoltami:
Fagli portare in camera terrena e che ben serrinsi. »
156 *I Libri della famiglia*, édition citée, Livre III et plus particulièrement, p. 266 et suivantes.
157 *La Flora*, II, 1, p. 338:
« Ben credo io che per moglie legittima
Più tosto la vorreste, come quel che ben conto fate,
Ch'oltra al diletto grande, poi parentado onorevole
Guadagnereste e ricchezze... »
158 Idem, III, 1, p. 354:
« ... le pare avermi ricolto del fango, e vilissimo
Restassi senza lei. Oimè! tutti i savii si guardino
Da donna troppo ricca, e se 'l fan pur, di sposar sappino
Mille morti in un punto sol, che notte e dì gli uccidono
Mille volte con mille doglie, più che mille martiri. »
159 Idem, IV, 7, p. 380:
« Deh dimmi un poco, sei tu però così matto e semplice
Che tu sperassi sposarla? tu sai ch'ella è ricchissima,
Tu sei povero; ella è di parenti, e di sangue nobile;
Tu per dir ver, non pari a lei; e se tutto consideri,
Non hai ragione di tanto dolerti. »

C'est donc avant tout une affaire de famille. Ce qui justifie toutes les précautions prises par Simone qui souhaite avoir des renseignements sur le prétendant de sa fille et en charge son ami Geri[160]. Celui-ci le rassure quant à la parenté et se renseignera sur les qualités morales et les habitudes de vie du jeune homme, mais aussi de la future belle-mère car Simone n'entend pas mettre un ange (sa fille Virginia) entre les mains d'un diable[161]. Rassuré à tout point de vue, il peut accepter la proposition de mariage. Mais grâce à la reconnaissance finale, c'est Attilio qui épousera Virginia. Et Geri s'empresse de faire rechercher le contrat de mariage de sa fille Porzia, pour que son petit-fils puisse profiter de toute la richesse qui lui est due[162].

Ainsi, le mariage apparaît comme une institution sociale, plus que comme la consécration d'un sentiment[163] et la comédie met donc bien en scène les coutumes en vigueur à Florence au XVIe siècle

En conclusion, si *La Flora* de Luigi Alamanni répond aux critères de la comédie du Cinquecento, elle est en fait un hymne patriotique, dans la mesure où le poète fait revivre sa cité natale, Florence, à travers le décor de la pièce et l'évocation de la vie quotidienne qu'on y menait à son époque.

Cela dit, la pièce est représentée à Fontainebleau et le Prologue est aussi un remerciement aux souverains français qui ont accueilli Alamanni et d'autres Florentins; ce qui fait dire à Emile Picot:

> « Ne l'oublions pas, pendant un siècle le roi de France voulut être un prince italien en même temps qu'un prince français. »[164]

Théa PICQUET
Université de Provence - Aix

160 Idem, III, 2, p. 356.
161 Idem, III, 2, p. 356:
« Che ti piaccia prima informarti de le qualità sue,
Come egli abbia buon nome, com'ei viva, con chi pratichi,
S'egli è inchinato al buon governo, e a la masserizia,
Come sia ben guidata la casa, come la suocera
Sia per essere piacevole, o come l'altre fantastica,
Perché importa assai mettere una figlia, ch'è un'angiola,
Appresso a donna ritrosa, che sia un diavolo. »
162 Idem, V, 3, p. 392:
« Agevole
Fia l'uno e l'altro? perché fra quel ch'è di nostra eredità,
E di Farinata avol suo paterno, fia ricchissimo.
Fa' pur d'aver presto il contratto di Porzia. »
163 Voir à ce propos:
Duby, Georges, *Histoire de la vie privée.* Tome 2, *De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Seuil, 1985, p. 291: « Le mariage, rupture et rencontre de deux privés ».
164 Picot, Emile, *Les Italiens en France au XVe siècle*, Bordeaux, Féret et fils, 1902, p. 7.

BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN DE SHAKESPEARE OU LES LIMITES DE LA COMEDIE

Si les premières comédies de Shakespeare, qui versent parfois largement dans la farce, - telles *La Comédie des méprises*, la toute première, ou, un peu plus tard, *La Mégère apprivoisée* (sans parler, encore plus tard, des *Joyeuses Commères de Windsor*) -, ont une tonalité qu'imprègnent gaieté et légèreté, on dénote très tôt, cependant, une tendance à la gravité (voir, par exemple, déjà dans *La Comédie des erreurs*, Adriana se lamentant, 2.1.114-5; l'allusion à la soeur de Katharine, 5.2.14-5, ou l'intrusion de Marcade au milieu des réjouissances 5.2.712-18, dans *Peines d'amour perdues*; ou même, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, la sombre évocation de Titania 2.1.135-36; ou, plus grave encore, l'atmosphère souvent tendue dans *Le Marchand de Venise*, en raison surtout des exigences et du comportement impitoyable de Shylock). A partir de *Beaucoup de bruit pour rien*, il semble que la tonalité de ces comédies, sans jamais s'éloigner beaucoup de l'esprit qui fera infailliblement triompher la joie et le bonheur, fasse cependant une part de plus en plus grande aux réalités, à la gravité et à la tristesse de la vie. Dans *Comme il vous plaira*, il s'en faudra de peu que - seule une série de coups de théâtre permettra de faire la différence - ne l'emportent Frederick, le Duc usurpateur et Oliver, le frère déloyal; dans *La Nuit des rois*, la présence obsédante de Malvolio et les rumeurs de mort qui entourent la disparition de Sébastien projettent sur la pièce une ombre qu'auront quelque mal à effacer les lumières de la comédie festive. Naturellement, tant les comédies « à problème » que les drames romanesques de la fin accentueront cette impression de plus en plus forte de la réalité du mal et du malheur, qui ne pourront plus être écartés de la représentation théâtrale avec autant de légèreté qu'ils le furent, y compris dans les comédie « de la maturité ».

Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, la vivacité d'esprit de Béatrice et de Bénédict et leurs jeux de langage (« Il règne entre ma nièce et le signor Bénédict une sorte de guerre joyeuse. Ils ne se rencontrent jamais qu'ils ne fassent escarmouche d'esprit. », 1.1.56-9), la bonne humeur des reparties et la constante énergie qui se dégage des épreuves de force verbales entre ces adversaires d'une guerre en dentelles sont pour beaucoup dans la réussite unanimement reconnue de cette comédie.

Et pourtant, si l'on veut bien admettre que l'intrigue où évoluent Béatrice et Bénédict n'est, après tout, que l'intrigue seconde - sinon secondaire - de la pièce[1], il convient alors de reporter toute notre attention sur l'intrigue première - même si elle n'apparaît pas à tous les critiques comme l'intrigue principale -, celle qui met en scène Héro et le comte Claudio. C'est-à-dire qu'en recentrant la pièce sur son axe principal, on parvient à mettre en évidence une réalité que l'on s'obstinait peut-être à vouloir méconnaître : la comédie, assurément réjouissante tant que ne sont mis en cause que « Signor Mountanto » et « Lady Disdain », ou les personnages de l'intrigue grotesque où apparaissent notamment Verges et

[1] Ceci n'a pas empêché, par exemple, Hector Berlioz, composant un opéra inspiré de la comédie de Shakespeare, de s'appuyer surtout sur l'intrigue « seconde » et de l'intituler *Béatrice et Bénédict* (1862).

Dogberry, a certainement ses limites et notre rôle est donc de déterminer lesquelles elles sont.

Dans la perspective d'une comédie grave, en effet, l'intrigue légère, avec son insouciance et sa gaieté, n'est plus qu'une manière de donner plus de relief à ces côtés attristants qui viennent parfois assombrir la vie[2]. Si « l'illusion comique » joue pleinement son rôle quand il est question de faire croire à Béatrice comme à Bénédict qu'ils sont aimés l'un de l'autre alors qu'ils ne s'en doutaient pas, c'est proprement une « illusion tragique » qui est mise en oeuvre par Don John, secondé par Borachio, pour faire croire, inversement, à Claudio que Héro lui a été infidèle et laisser se manifester, par voie de conséquence, la dureté, voire la cruauté, de l'amant offensé à l'égard de celle qui est censée avoir été déloyale. Et ainsi, au thème de la naissance et de l'épanouissement de l'amour, dans le premier cas, s'oppose, dans le second cas, le thème de la mort et de la renaissance de l'amour.

1. L'infamie de Don John (1.3; 2.1)

Toute la vilenie de Don John se révèle et éclate, comme un coup de tonnerre dans un ciel serein (« La dame est déloyale », 3.2.93), alors que l'intrigue romanesque entre Béatrice et Bénédict semble prendre bonne tournure (2.3; 3.1) et que Héro se prépare pour la cérémonie de mariage (3.4). Déjà nous avions pu entrevoir la scélératesse de celui qui, brouillé avec son frère Don Pedro, était apparemment rentré en grâce puisque Léonato l'accueille en ces termes :

> Permettez, Monseigneur, que je vous souhaite la bienvenue. Puisque vous êtes réconcilié avec le Prince, votre frère... je vous dois hommage (1.1.145-6).

Dans une autre circonstance, nous observons encore que cet homme, qui se dit lui-même peu enclin à l'échange verbal (« Je suis homme de peu de mots », 1.1.148), est prêt à intervenir dès qu'il est question d'intriguer et de détruire une union qui est sur le point de se nouer. Là où Don Pedro met tout en oeuvre pour arranger le mariage de Claudio avec Héro (1.1.287-9, 2.1.77-87; 2.1.278-80), Don John, en effet, s'efforce pour sa part d'y faire obstacle. C'est ainsi que lors du bal masqué, ce dernier tente par ses manigances de détourner Claudio de Héro, essayant de lui laisser croire que Don Pedro a des vues personnelles sur la jeune fille (2.1.141-56), ce qui entraîne la méditation sombre et désabusée de l'amant qui se croit trahi :

> L'amitié est constante en toutes choses
> Hors la poursuite d'une charge ou d'un amour (2.1.160-1).

Si, pour l'heure, l'entreprise de Don John avorte, ce dernier n'en continue pas moins, avec persévérance, à s'ingénier à faire le mal. Il a le goût du secret et des entrevues

[2] Voir Paul and Miriam Mueschke, « Illusion and Metamorphosis in *Much Ado About Nothing* », *Shakespeare Quarterly*, XVIII (1967), 53 : « The intermittent gaiety of *Much Ado* is not an end in itself, it serves as a foil to the gravity. »

en privé, prêt à tout lorsqu'il est question de fomenter un complot (1.3.60-9), mais confesse volontiers sa noirceur, se reconnaissant pour ce qu'il est et revendiquant sa scélératesse :

> Je ne saurais cacher ce que je suis (1.3.12).
> Je suis une franche espèce de canaille. On me fait confiance après m'avoir muselé, on m'affranchit avec une entrave au pied; aussi ai-je décidé de ne pas chanter dans ma prison. Si je disposais de ma bouche, je mordrais; si j'avais ma liberté, j'agirais à ma guise; pour le moment, laisse-moi être ce que je suis et ne cherche pas à me changer (1.3.29-34).

Sa vocation est de détruire : il n'aura de cesse qu'il ne soit parvenu à ses fins.

C'est ainsi que, cette première tentative ayant échoué, il met sur pied une machination diabolique qui consistera à souiller la réputation de Héro et à tromper Claudio, semant la discorde et rompant l'harmonie établie. Cette intrigue bien entendu participe du thème majeur de la pièce : apparences et réalité. Mais, alors que ce même thème prenait une allure enjouée et primesautière dans l'idylle nouée entre Béatrice et Bénédict, on assiste ici à une dramatisation qui va frôler la tragédie.

2. La diffamation de Héro (3.2)

Cette scène - qui va mériter toute notre attention -, située au coeur de la pièce, centrale à plus d'un titre, est aussi une scène qui sert de pivot à la double intrigue amoureuse : elle tourne autour d'un même motif, celui du mariage. La première partie de cette scène, en effet, est illuminée par la perspective d'un double mariage : celui de Claudio et de Héro est déjà conclu (« Je resterai seulement jusqu'à ce que votre mariage soit consommé », 3.2.1); celui de Béatrice et de Bénédict est en bonne voie (« les deux ours se rencontreront désormais sans se mordre », 3.2.71) et Don Pedro se réjouit, avec Claudio, d'avoir ainsi contribué à acheminer cette deuxième idylle vers une issue heureuse. On peut dire que la pièce aboutit à cet instant au triomphe de l'amour, de la concorde et de la joie.

C'est à ce moment précis que Don John fait son entrée en scène et, à partir de là, la tonalité comique s'estompe pour laisser place à une atmosphère sombre de mélodrame - pour ne pas dire de tragédie. La scène, en effet, s'obscurcit soudain, envahie par les doutes et les insinuations, puis par les pseudo révélations du traître. Là où régnait jusqu'alors un climat de joyeuse et chaleureuse convivialité, pleine d'un *jesting spirit* - ou « esprit railleur » - (3.2.54), s'installe brutalement une froide réserve, qui nécessite que soit préservé le secret :

> *Don John.* Si vous en avez le loisir, j'aimerais vous parler.
> *Don Pedro.* En particulier ?
> *Don John.* Comme vous le désirez : cependant le comte Claudio peut entendre ce que j'ai à dire, car cela le concerne (3.2.74-7).

C'est une entrée en matière mystérieuse, et qui déjà ne laisse rien augurer de bon. Don John s'étant signalé dès les premières scènes par son peu de goût pour la conversation, on peut, à bon droit, s'inquiéter lorsqu'il décide d'aborder de lui-même un quelconque sujet. Il procède

alors par insinuation - un peu comme Iago dans *Othello* - et piquant la curiosité de ses interlocuteurs qu'il tient en haleine :

> *Don John.* (à Claudio) Avez-vous, seigneur, l'intention de vous marier demain ?
> *Don Pedro.* Vous savez bien que oui.
> *Don John.* Je ne sais ce qu'il en sera lorsqu'il saura ce que je sais (3.2.79-82).

Il ne dévoile pas immédiatement le but de sa visite, mais au contraire entretient habilement les appréhensions et l'anxiété qu'il vient de faire naître en prolongeant par des propos encore vagues et imprécis l'impatience qu'il a suscitée :

> *Claudio.* S'il y a quelque empêchement, découvrez-le, je vous en prie.
> *Don John.* Vous croirez peut-être que je ne vous aime pas : cela apparaîtra plus tard, et vous me jugerez mieux après ce que je vais vous dire. Quant à mon frère, je crois qu'il fait grand cas de vous et que c'est par amitié pour vous qu'il a aidé à votre mariage : démarche mal venue, à coup sûr, et labeur mal employé! (3.2.83-89).

C'est alors seulement, une fois le terrain bien préparé pour semer les graines de la discorde et de la rupture, qu'il se décide à assener le coup de grâce, à annoncer à son auditoire encore à moitié incrédule la nouvelle dont chacun désormais pressent la funeste teneur :

> *Don Pedro.* Quoi ? Qu'y a-t-il donc ?
> *Don John.* Je suis venu ici pour vous le dire et, sans entrer dans les détails - car il y a trop longtemps qu'elle fait parler d'elle - la dame est déloyale.
> *Claudio.* Qui, Héro ?
> *Don John.* La Héro de Léonato, votre Héro, la Héro de tout un chacun (3.2.90-6).

La « révélation » est brutale et l'on sent que Don John se réjouit d'insister sur la trahison supposée de Héro, qu'il se complaît à « en rajouter » (« la Héro de tout un chacun »). Il a beau jeu alors de noircir le tableau, - ses interlocuteurs, abasourdis, étant à présent prêts à tout entendre -, et à promettre de leur en montrer davantage sous peu :

> Venez avec moi cette nuit, vous verrez qu'on escalade la fenêtre de sa chambre la veille même de ses noces (3.2.101-3)
> Si bous voulez bien me suivre, je vous en montrerai assez, et quand vous en aurez vu et entendu davantage, vous agirez en conséquence (3.2.108-10).

Ayant ainsi ébranlé toutes les certitudes de l'amant et de Don Pedro lui-même, Don John obtient alors gain de cause, sans avoir jamais ouvertement exprimé le fond de sa pensée, l'oeuvre du mal s'étant ainsi accomplie dans toute sa perverse perfection :

> *Claudio.* Si je vois cette nuit quoi que ce soit qui m'interdise de l'épouser demain, c'est à l'église où je devais l'épouser que devant tous je veux la couvrir de honte.
> *Don Pedro.* Et de même que je me suis entremis pour que tu l'obtiennes, je me joindrai à toi pour la flétrir (3.2.111-15).

Ainsi, dans un renversement brutal et ironique, ce sont ceux-là mêmes qui se réjouissaient au début de la scène d'avoir dupé Bénédict et d'avoir, par là, contribué à son bonheur, qui sont à leur tout dupés par Don John et conduits à envisager l'éventualité de la trahison de Héro et la perspective de devoir faire face au malheur soudain advenu[3]. On voit que l'esprit de la comédie est alors dangereusement compromis.

3. La scène de répudiation et les voies du salut (4.1)

Il y a, dans l'humiliation et la honte infligées à Héro, plus qu'une injustice et un moment d'infinie tristesse. L'on est arrivé à un point critique de la pièce où, fausseté et vérité, apparence et réalité n'ayant jamais été davantage mêlées, la gravité et le sérieux semblent devoir l'emporter sur l'esprit léger de la comédie. Claudio, trompé par le spectacle de la pseudo trahison de Héro - dont le récit rapporté par Borachio (3.3.139-58) apparaît comme une pièce dans la pièce -, manifeste vis-à-vis de Héro une dureté de langage qui frôle l'acharnement, sinon la cruauté, et se laisse aller à son égard - dans un climat de solennité que le cadre de l'église ne peut alors manquer d'évoquer - aux invectives les plus injurieuses et les plus offensantes :

> Elle n'a que les dehors, que la semblance de l'honneur.
> Voyez, la voici qui rougit comme une vierge!
> Oh, de quel prestige, de quelle apparente loyauté
> L'astucieux péché se peut-il donc vêtir! (4.1.31-4).

a. la scène de répudiation.

Tout le premier tiers de la scène (4.1.1-110) - jusqu'à l'évanouissement de Héro et le départ de l'amant soi-disant outragé - n'est, de la part de Claudio, qu'une mise en accusation impitoyable, fondée sur la foi de ses sens abusés - et il est assez ironique que sa condamnation des apparences trompeuses (pense-t-il) de Héro s'appuie elle-même sur des apparences véritablement trompeuses (ce qu'il lui a été donné de voir réellement, Margaret courtisée par Borachio, et ce qu'il a cru voir, du fait du subterfuge pervers dont il a été victime, Héro le trahissant). Il est clair que la formulation de sa question :

---

[3] J. R. Mulryne, dans son étude, *Shakespeare : « Much Ado About Nothing »*, London, 1965, interprète ainsi les réactions possibles de Claudio et de Don Pedro : « We must allow ourselves to visualise a new gravity on the face of Claudio and Don Pedro, a new and colder tone, a new stiffness in their posture and movements. », p. 18.

Ne jureriez-vous pas
A de pareils dehors,
Vous tous qui la voyez, qu'elle est vierge ? (4.1.37-9).

serait plus exacte si l'on remplaçait seulement le mot « vierge » (*maid*) par le mot «délurée » (*wanton*). Sa rage et sa violence dépassant les limites de l'honnête indignation, il semble envahi d'une soudaine méchanceté qui ne pourrait avoir d'égale que celle de son odieux inspirateur[4]. Il convient de noter, à cet égard, qu'à trois reprises, au moins, Claudio va être plus tard taxé de scélératesse, d'abord par Léonato : « (...) ta perfidie. *Claudio.* Perfide, moi ? *Léonato.* Oui, toi, Claudio; toi, dis-je » (5.1.71-2), puis par Antonio : « Et elle est morte, assassinée par les calomnies de misérables » (5.1.88), et pour finir par son ami Bénédict : « Vous êtes un misérable » (5.1.142) - ce qui tend à suggérer pour le moins un changement de perspective. Quoi qu'il en soit, le drame est là, inévitable, ne fût-ce que dans la blessure affective et morale infligée sans ménagements à Héro.

b. les voies du salut

La deuxième partie de la scène (4.1.111-252) - où le frère Francis va jouer un rôle de premier plan - est destinée à contrebalancer la noirceur de la première partie occupée essentiellement par la dénonciation de Claudio. Le frère va s'employer, en effet, à mettre en oeuvre une mise en scène qui tendra à disculper Héro et à faire toute la lumière sur cette ténébreuse affaire montée de toutes pièces par Don John. Pour autant la gravité du ton continue d'imprégner l'atmosphère de la scène car, s'il est question de laver la réputation mise à mal de Héro, l'élévation spirituelle qui a remplacé la bassesse des accusations portées injustement contre la jeune fille exclut encore toute légèreté de ton qui pourrait s'éloigner du climat mélodramatique et nous faire retrouver l'esprit léger et insouciant de la comédie. L'intention du prêtre est, en effet, de « changer la calomnie en remords » (« *change slander to remorse* », 4.1.209) et, afin d'obtenir la réhabilitation complète de l'innocente injustement accusée, il conçoit un stratagème qui permettra que soit faite toute la vérité. Il s'agira de faire passer Héro pour morte et d'observer « avec ostentation » des rites funéraires :

Les princes ont laissé ici votre fille pour morte.
Gardez-la quelque temps chez vous en secret,
Publiez partout qu'elle a succombé,
Prenez le deuil ostensiblement,
Et sur votre antique tombeau de famille
Suspendez de mélancoliques épitaphes :

[4] Le rapprochement avec Othello, victime des calomnies lancées par Iago contre Desdemona, a parfois été fait. Voir Paul et Miriam Mueschke, *art. cit.*, 67 : « The similarities between *Much Ado* and *Othello* are more numerous than are those between any other comedy and tragedy in the entire Shakespeare cannon. » Voir aussi la rage immaîtrisée - mais justifiée - d'Alsemero contre Béatrice dans *The Changeling* de Middleton et Rowley.

En somme, accomplissez tous les rites des funérailles (4.1.200-206).

L'atmosphère demeure lourde et, en dépit d'une lueur d'espoir qui se fait jour, on reste plongé dans un climat d'affliction, de souffrance et de douloureuses épreuves. Les conseils donnés par frère Francis à Héro, pour chargés d'espérance qu'ils soient, n'en demeurent pas moins une invitation à la patience et à la fortitude :

Venez, madame, vous allez mourir pour vivre. Le jour de vos noces
N'est peut-être que différé. Patience et résignation (4.1.251-2).

c. le pacte (« Tuer Claudio »)

La troisième partie de la scène (4.1.253-330), même si elle semble nous rapprocher des personnages de l'intrigue seconde, garde encore cependant une tonalité sérieuse. Elle sert en effet notamment à mettre à l'épreuve la sincérité des sentiments de Bénédict qui est mis au défi par Béatrice d'accomplir l'action qui attestera sa loyauté envers sa dame en même temps que son désir sincère de servir une juste cause, cette cause se résumant en ces mots : « Tuer Claudio » (4.1.285). Il faut naturellement tenir compte de l'ironie qui a pu inciter Béatrice, poussée à bout par les protestations d'amour et de loyauté de Bénédict, à le mettre en face de toutes ses responsabilités et à le charger d'une mission qu'elle sait impossible :

Bénédict. Allez, ordonnez-moi de faire pour vous n'importe quoi.
Béatrice. Tuez Claudio.
Bénédict. Ah! Pour rien au monde!
Béatrice. C'est moi que vous tuez par ce refus. Adieu. (4.1.284-7).

Toutefois, après quelques échanges, vifs comme à l'accoutumée, la sincérité des amants, empreinte cette fois de toute la gravité que requiert la situation, s'exprime dans un pacte qui va les lier plus étroitement que toutes les déclarations d'amour dont la comédie légère se serait volontiers contentée :

Bénédict. Arrêtez, chère Béatrice... Par cette main, je vous aime!
Béatrice. Qu'elle serve cet amour autrement que par des serments!
Bénédict. Pensez-vous, du fond de l'âme, que le comte Claudio ait calomnié Héro ?
Béatrice. Oui, aussi sûr que j'ai une pensée et une âme!
Bénédict. Il suffit, vous avez ma foi. Je vais le provoquer (4.1.319-26).

C'est en effet par une promesse (ou menace) de mort d'homme que se termine cette scène qui aura largement contribué, par la constante tension à laquelle elle aura soumis les spectateurs, à alourdir l'atmosphère et à nous éloigner encore davantage de la tonalité comique des deux premiers actes. Même si la scène suivante, où interviennent les

personnages grotesques - dont Verges et Dogberry -, est censée apporter enfin un répit destiné à permettre de souffler, dès la reprise de l'acte 5, on est replongé dans le sérieux du mélodrame, à mille lieues de l'esprit dégagé de la comédie[5].

4. Souffrance, expiation et rédemption (5.1;5.3; 5.4)

a. souffrances de Léonato et d'Antonio (5.1)

Bien que ces deux personnages soient généralement considérés comme des portraits conventionnels de vieillards de comédie, susceptibles seulement de provoquer le rire - voir, par exemple, Antonio dans la scène du bal masqué (2.1.100-10) ou la scène dans laquelle ils prétendent vouloir défier en duel Claudio et Don Pedro (5.1.46-108) -, il est indéniable que leur chagrin et leurs lamentations assombrissent davantage l'atmosphère, renforçant l'impression de tristesse qui, depuis deux actes, a envahi la scène.

Il faut assurément prendre alors au sérieux l'affirmation de Léonato :

> Tais-toi, jeune homme, garde tes ricanements et tes railleries,
> Je ne te parle pas en radoteur ou en sot (5.1.58-9).

L'émotion avec laquelle s'exprime la douleur des deux vieillards ne saurait être mise en doute ni portée sur le compte d'une sensiblerie ridicule. Il faut bien, en effet, admettre que le père et l'oncle de Héro, en apprenant l'opprobre qui la frappe (4.1), traduisent leur désarroi et leur désespoir avec des accents authentiquement pathétiques. Pour Antonio, il semble que le chagrin lui fasse presque perdre la raison et vouloir se lancer dans un combat inégal l'opposant à Claudio :

> Il en tuera deux, deux vrais hommes!
> Mais n'importe, qu'il en tue un d'abord.
> Voulez-vous en tâter ? Allons, faites-moi raison (5.1.80-2).

Quant à Léonato, sa longue tirade au début de la scène et la sincérité du ton adopté attestent l'importance qu'il convient d'attribuer à sa fureur et à son chagrin :

> Montre-moi un père qui, après avoir chéri comme moi son enfant,
> A vu, comme moi, s'effondrer la joie qui lui venait d'elle;
> Que cet homme-là me parle de patience (5.1.8-10).

Il est manifeste que de tels passages, une fois de plus, par le pathétique dont ils témoignent, sont bien éloignés du climat serein et enjoué, tel qu'il apparaissait au début de la pièce dans les dialogues qui se développaient autour de l'idylle entre Béatrice et Bénédict. Le ton constamment sombre désormais de cette pièce, la gravité des propos tenus, le sérieux de l'argument, tout porte ombrage à la lumineuse clarté de la comédie.

---

[5] Voir J. R. Mulryne, *op. cit.*, p.19 : « And yet the Dogberry world merely *balances* that of Don John, it does not cancel it; it relieves tension (...) but without in any way preventing us from responding with appropriate gravity to other and contrary scenes in this movement. »

b. la scène du tombeau (5.3)

Cette impression est confirmée par la solennité et le cérémonial de la « scène du tombeau » où le monument funéraire érigé à la mémoire de la « défunte », les costumes de deuil et la musique funèbre créent une atmosphère de recueillement et de pénitence propre à favoriser le renouveau espéré. Les vers lus par Claudio pour servir d'épitaphe à Héro - mais aussi proclamer la reconnaissance de son innocence et la réhabiliter - et, plus encore sans doute, le « chant de douleur » (*« songs of woe »*, 5.3.14) psalmodié par Balthasar à la gloire de cette dernière font de cet épisode un des moments les plus sombres de la pièce et nous plongent littéralement au coeur des ténèbres :

> Minuit, aide-nous à frémir,
> Assiste nos pleurs, nos soupirs,
> D'un glas, d'un glas! (5.3.16-8).

Il est vrai qu'à partir de ce moment de repentir et d'expiation, la voie du salut est ouverte : les flambeaux pourront s'éteindre et l'on retrouvera bientôt la clarté du jour, ce qu'annoncent déjà les paroles pleines d'espoir de Don Pedro :

> Adieu, mes amis! Eteignez vos torches.
> Les loups se retirent avec leur proie, et, voyez, l'aimable jour,
> Précédant le char de Phébus, pommèle
> De taches grises l'Orient assoupi (5.3.24-7).

Il n'est pas jusqu'au changement de costumes annoncé par Don Pedro qui ne contribue à laisser entrevoir une issue heureuse à ces événements au cours desquels longtemps - trop longtemps sans doute, lorsqu'il s'agit d'une comédie - le malheur a frappé et où l'affliction, le déshonneur et l'indignité ont occupé le devant de la scène presque sans discontinuer, faisant passer au second plan les préoccupations futiles et l'insouciance de l'intrigue comique. Comme y invite, en effet, Don Pedro, il est temps - il est grand temps - de revêtir des habits de fête, aux couleurs plus gaies, comme il sied à ces repentis qu'appellent, enfin, de prochaines réjouissances :

> Partons, allons changer nos vêtements de deuil (5.3.30).

La bonne nouvelle n'a pas encore été annoncée, celle de la « résurrection » de Héro, mais il semble que le temps du malheur ait pris fin et que puisse être envisagée une « ère successive » - comme dit le poète[6].

c. la scène de la résurrection (5.4)

Beaucoup de bruit pour rien s'achemine dès lors vers un dénouement heureux, mais la dramatisation de la résurrection conserve l'aspect sacré et solennel qui s'attache à tout mystère (au sens religieux du terme) et l'on ne peut s'empêcher de penser que c'est grâce au sacrifice amoureux de Héro - qui aura souffert avec patience les affres de l'humiliation et de

[6] Paul Valéry : « Debout, dans l'ère successive! », in *Le Cimetière marin.*

la répudiation - que sera rendue possible la rédemption spirituelle de l'amant, homme de trop peu de foi. Tout, du sacrifice par amour à la passion et à la résurrection, évoque ici une expérience christique. Déjà, le prêtre, en imaginant le sublime subterfuge de la « scène du tombeau », avait défini la direction à suivre :

> Venez , madame, vous allez mourir pour vivre. Le jour de vos noces
> N'est peut-être que différé. Patience et résignation (4.1.251-2),

et avait annoncé l'illumination au bout du calvaire :

> Mais de ce travail j'attends plus belle naissance (4.1.211).

Mais, plus encore, ce que signifie cette scène ultime, avant que s'accomplisse dans la réalisation d'un double mariage la promesse d'une renaissance - d'une « plus belle naissance » (« *greater birth* », 4.1.211) -, c'est l'accession à une connaissance approfondie de soi et des autres, une éducation en vue d'une « nouvelle vie », la perspective d'un bonheur spirituel total, une foi absolue en l'amour, un acte de rédemption. Il convient en effet de voir, de manière hautement symbolique, le geste de Héro ôtant son voile (pour se révéler telle qu'en elle-même elle n'avait cessé d'être) comme la sublime expression emblématique d'une révélation spirituelle de la plus haute importance, puisqu'il s'agit de la révélation d'une vérité profonde qui s'affirme avec force au-delà de toutes les apparences.

En ce sens, il est difficile de croire que toute l'intrigue nouée autour de l'expérience spirituelle de Héro et de Claudio - qu'on ne saurait dissocier de l'épreuve subie par cette dernière - ne serait qu'un tissu d'effets mélodramatiques, l'innocence de la jeune fille injustement accusée se trouvant finalement proclamée. Dans la mesure où l'amour triomphe de l'adversité, où le bien l'emporte finalement sur le mal, la souffrance de Héro n'aura pas été inutile : elle n'aura pas en fait suscité « beaucoup de bruit pour rien », mais elle aura servi à marquer un progrès spirituel, indispensable pour que soit reconnue et proclamée la force de l'amour. C'est en ce sens, en revanche, véritablement, que l'on peut affirmer que *Beaucoup de bruit pour rien* est une comédie où « tout est bien qui finit bien », certes, mais après bien des larmes et bien des malheurs.

L'insistance sur la vertu rédemptrice de l'amour dans cette comédie est d'une telle importance que même Don John, qui est pourtant à l'origine de ce qui aurait pu devenir une tragédie, demeure à la fin à l'écart de la « résolution » de la comédie. Seule la dernière réplique de la pièce lui est consacrée, comme pour le renvoyer dans un univers d'où il n'aurait jamais dû sortir, un univers qui lui convient certainement mieux que celui de la comédie pour lequel il n'était manifestement pas fait :

> Oublions-le jusqu'à demain. Je t'inventerai pour lui quelque bon châtiment... Attaquez, les pipeaux! (5.4.125-6).

On ne pensera à lui que demain, quand il faudra de nouveau affronter la dure et triste réalité quotidienne. Demain, en effet, est un autre jour. Pour le moment, l'heure est aux

réjouissances de la fête qui a repris tous ses droits : danses et chants vont présider aux cérémonies de mariage et redonner enfin ses couleurs et ses bruits à la comédie. Il y aura beaucoup de bruit pour quelque chose, cette fois, quelque chose d'heureux, un double bonheur bien mérité.

Si *Beaucoup de bruit pour rien* - qui, ne l'oublions surtout pas, grâce à l'intrigue qui met en scène Béatrice et Bénédict, est une fête de l'esprit et une joie du coeur - crée des situations qui souvent assombrissent l'atmosphère, tendent nos nerfs et suscitent l'inconfort moral, voire l'inquiétude, (avant la récompense d'un enrichissement spirituel final), il faut sans doute s'en féliciter et reconnaître, avec Léonato, que mieux vaut en définitive « pleurer de joie » qu' « éprouver de la joie à voir pleurer » :

> Ah, qu'il vaut mieux pleurer de joie qu'éprouver de la joie à voir pleurer! (1.1.26-7).

Telle est bien, convenons-en, la vocation de la comédie qui, même si elle trouve parfois ses limites en voulant « prendre la livrée de la tristesse » (« *a badge of bitterness* », 1.1.22), offrira toujours néanmoins une leçon de sagesse et de bonheur.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

RIRE MEDICAL ET MEDECINE DU RIRE DANS LES *COMEDIAS* DE LOPE DE VEGA

La *comedia* lopesque - par sa générosité quantitative même[1], et l'exceptionnelle diversité de ses thèmes - se présente de fait comme une sorte d'encyclopédie théâtrale pouvant satisfaire divers appétits, la curiosité intellectuelle, les goûts esthétiques et l'imagination d'un très large public espagnol au cours d'une période d'élaboration et de représentation du vivant de son auteur qui va de la fin du XVIème siècle au premier tiers du XVIIème siècle[2]. Pour nous, lecteur de la fin du XXème siècle, et plus précisément aujourd'hui lecteur intéressé par le caractère historique du rire, sa fonction et son traitement spécifique dans une oeuvre théâtrale majeure provenant d'une autre culture européenne, à quelque trois siècles et demi de distance, il va s'agir de délimiter certaines catégories du risible, de repérer quelques sources tant populaires que savantes, de reconstituer certains mobiles du dramaturge. En effet, la médecine comme science, le médecin comme praticien et individu social respecté ou raillé, en tant qu'objet satirique traditionnel multiséculaire[3], la préoccupation pour la santé chez tout un chacun - prince ou manant - ne pouvaient être absents d'une oeuvre aussi foisonnante. Car le rire est aussi une forme de déviance, de contestation ou de mise en doute des valeurs admises (ou pseudo-valeurs) : face au savoir médical plus ou moins respectable, plus ou moins réel (tout est relatif, et selon l'époque, les « progrès » de la médecine peuvent être diversement évalués), face au médecin dont l'autorité et l'efficacité peuvent être plus ou moins contestées au vu des résultats, et sans oublier la tradition satirique, l'on comprendra qu'un dramaturge de la taille de Lope de Vega ne pouvait qu'en rire ou sourire. En outre, nous avons pu constater personnellement à travers notre lecture de centaines de pièces un véritable intérêt chez Lope pour la matière médicale, un savoir non négligeable[4]. Certes, en matière de santé, tout n'est

1 L'évaluation exacte du nombre de pièces de Lope est objet d'estimations diverses de la part des critiques depuis de longues années, sans parler du chiffre mythique de 1800 selon Montalbán. De toute manière, le nombre des pièces conservées dont la paternité est sûre, augmenté des *comedias* probablement de Lope, est déjà fort impressionnant en soi, puisqu'il est de l'ordre de 340 pièces environ.

2 Lope est né à Madrid en 1562 et y meurt en 1635. La première pièce conservée de lui est un drame datant de 1579-1583, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, et la dernière est de 1634 (*Las bizarrías de Belisa*).

3 On pourrait remonter au Vème siècle avant Jésus-Christ avec la comédie grecque. Citons Antiphane, Aristophon, Philémon, et d'autres auteurs plus célèbres comme Aristophane et Lucien. Mentionnons également le théâtre latin avec Lucius Pomponius, Plaute, Térence. Nous renverrons le lecteur intéressé par cette tradition de la satire médicale au livre du docteur J. Witkowski, *Les médecins au théâtre. De l'Antiquité au dix-septième siècle*, Paris, 1905.

4 Nous avons fait nous-même une tentative d'exploration de la culture médicale à partir de son théâtre profane dans notre thèse (inédite) pour le doctorat d'Etat : *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega*, Université de Paris X-Nanterre, 1987. Voir notre première partie (volume I, 344 p.) intitulée « La culture médicale de Lope de Vega et ses finalités dramatiques ». Cette thèse est consultable sur microfiches (A.N.R.T. Lille III, n° 87.17.05574/88). Notre analyse s'en inspire largement, tout en intégrant nos traductions et quelques considérations nouvelles.

pas risible : nous avons donc retenu pour la circonstance les causes du rire médical et ses effets, en essayant de dégager à travers ce théâtre espagnol du Siècle d'Or une relative spécificité socioculturelle propre à une époque donnée, une vision du monde caractéristique.

I. . Le comique gestuel et la dérision médico-corporelle

- les fièvres

Elles sont abondamment évoquées dans la *comedia* lopesque, principalement les fièvres tierces et quartes. Dans *Los melindres de Belisa*, la belle, qui trouve des défauts à tous ses soupirants, ne peut manquer d'en trouver à un médecin :

> (...)
> avec un médecin tout le temps à la maison,
> je finirai par croire que je suis malade;
> la fièvre quarte me donne froid,
> j'en tremble : brr, brr, brr, doux Jésus !
> Allons, emmenez-moi au lit.[5]

Au paradoxe plaisant que prétexte Belisa - la simple hypothèse d'un mari médecin la rendrait malade - succède un jeu d'onomatopées, des tremblements feints, toute une mimique qui devait bien amuser le public, et qui peut l'amuser encore, à notre avis.

Plus fréquemment, Lope a recours au geste médical lui-même qui consiste à prendre le pouls de la malade ou de la supposée malade, car il s'agit fort souvent d'une jeune fille. Dans *El ruiseñor de Sevilla*, la fièvre, la maladie n'est pas feinte :

> *Lucinda*. Je ne me sens pas bien du tout maintenant;
> je préfère, si tu le permets, mon père,
> me retirer dans ma chambre
> car j'ai quelque symptôme fébrile.
> *Le père*. De la fièvre? Mon Dieu, montre-moi ce pouls!
> Tu es un peu chaude, en effet; mais ce n'est pas suffisant
> pour le dérégler; n'aie crainte.
> Prenez-lui le pouls, Fabio, je vous y autorise.[6]

Ici, le symptôme non fictif sera finement interprété par le vieil ami de la famille, Fabio, car la « maladie » diagnostiquée en est :

---

5 Pour le lecteur hispaniste ou désireux de disposer du texte original et de la source, nous donnerons chaque fois la citation espagnole. Ici : « *(...) / con médico siempre en casa, / pensaré que estoy enferma; / frío me da de cuartanas, / tiemblo: ti, ti, ti, ¡Jesús! / Hola, llevadme a la cama* » (édition Aguilar, t. I, Acte I, p. 1311b).

6 « *Lucinda. Yo no me siento con salud agora; / antes, con tu licencia, padre mío, / me voy a recoger a mi aposento / con alguna señal de calentura. - Padre. ¿Calentura? ¡Por Dios, muestra este pulso! / Calor tienes alguna; mas no es cosa/ que le destemple; no te cause pena. / Tomalde, Fabio, vos, yo os doy licencia* » (Biblioteca de Autores Españoles, CCXLIX, XXXII, acte I, p. 84a).

Le mal ordinaire des jeunes filles :
L'immortel désir de se marier.[7]

La fièvre, dans cet exemple, servira de catalyseur dramatique, puisqu'elle permettra de faire prendre conscience au père de Lucinda du type de « tristesse » dont souffre sa fille, et, par voie de conséquence, de chercher le remède, soit le bon gendre en l'occurrence. Mais ce comique de situation, de geste, et de caractère, comique plutôt gentillet au début, va déboucher sur une sorte de tromperie, du père, une bourle de tonalité boccacienne à la fin, car ce qui était fièvre non feinte, langueur mélancolique, se transformera en l'astucieuse thérapeutique du chant nocturne du rossignol (en réalité, c'est un stratagème pour rencontrer son amant, Don Félix, tout à son aise...).

Le thème récurrent des fièvres et l'artifice théâtral qu'elles constituent avec la maladie feinte est la plupart du temps lié à l'intrigue amoureuse. Dans la savoureuse *comedia* de moeurs qu'est *El acero de Madrid*, il s'agira pour la rouée Belisa de feindre l'aménorrhée (*opilación*), et tout son cortège de troubles, dont la fièvre, la mélancolie. Ainsi pourra-t-elle déjouer l'étroite surveillance de sa tante et duègne, Teodora, et l'honneur jaloux de son père, Prudencio. Pour sortir à loisir, et surtout rencontrer son chevalier servant, Lisardo, quoi de plus habile que d'inventer tout un scénario où l'on fait intervenir un « médecin ami » (en fait Beltrán, le valet de Lisardo) qui va complaisamment lui prescrire d'aller « tomar el acero »[8] quatre matins durant tout en se promenant au Soto, à Atocha, au Prado[9]. Que Beltrán se déguise en médecin et joue au mieux son rôle en posant des questions à notre pseudo-malade Belisa, qu'il lui tâte le pouls et le fasse tâter ensuite par le faux stagiaire Lisardo, tout en diagnostiquant la maladie connue d'avance et la fièvre, toute cette mise en scène médicale et ludique est à la fois une sorte d'énorme bourle contre Prudencio et Teodora en même temps que l'artifice dramatique permettant la poursuite et l'approfondissement de l'idylle à peine ébauchée entre les deux jeunes gens.

- l'évanouissement (*desmayo* ou *melindre*)

L'évanouissement (féminin, essentiellement) peut être de deux sortes : ou réel (*desmayo*) ou fictif (*desmayo fingido* ou *melindre*). Lope saura en tirer un profit dramatique substantiel, car il sera propice au rebondissement de l'action et amènera les personnages à déclarer davantage leurs sentiments (amoureux, dans la plupart des cas). Dans *Los melindres de Belisa* déjà citée, nous avons affaire à une jeune minaudière spécialiste du genre, puisqu'elle pratique l'évanouissement entre autres simulations dans ses cordes. En l'occurrence, le faux évanouissement est un moyen pour elle d'entrer, pour ainsi dire, en contact physique avec Pedro, le beau jeune homme qu'elle prend pour un esclave et qui n'est autre qu'un gentilhomme sous une fausse identité, Felisardo. Belisa n'a pas trouvé elle-même ce moyen simple de pouvoir lui prendre la main, ce stratagème lui ayant été suggéré

7 *Ibidem, ibid.*

8 Cette expression espagnole pose un problème de traduction : s'agissait-il d'une eau ferrugineuse ou d'une eau « ferrée » (en espagnol, voir Covarrubias, « agua azerada »). Il s'agit probablement ici d'absorber une eau où un morceau d'acier rougi au feu aura été plongé au préalable, puis de se promener. Sous prétexte de guérir l'opilation, cette pratique était devenue une véritable mode et l'occasion pour les jeunes filles de faire des rencontres galantes.

9 Lieux de promenade madrilènes et scènes de diverses intrigues dans les *comedias* du Siècle d'Or.

par Flora, sa servante-confidente. Lope, dramaturge des plus experts, va d'ailleurs aussitôt exploiter une nouvelle fois cet artifice médical dans la scène suivante, puisque Zara (l'autre pseudo-esclave qui n'est autre que Celia, l'amante de Felisardo) assistera, jalouse, au spectacle d'un Felisardo tenant dans ses bras Belisa... Ce genre d'évanouissement est une tactique érotique si claire et si répétitive chez Belisa que cela n'échappera pas au valet Carrillo. Il en informera Eliso en ces termes spirituels car équivoques :

> Fais attention
> à ce que la jeune Belisa,
> .....
> car elle dit que le coeur
> se sent soulagé en vertu du pouvoir
> des ongles.[10]

Nous traduisons par « ongles » le mot *uñas* qui évoque à la fois la main de Pedro prise par Belisa, et le pouvoir thérapeutique cordial que la mentalité médicale de l'époque prêtait à l'ongle de la *Gran Bestia*[11].

De manière générale, l'évanouissement permettra à une femme soit d'arriver à ses fins, soit de gagner du temps pour se tirer d'embarras. Nous en avons un bel exemple avec la pièce *El ruiseñor de Sevilla* où l'évanouissement feint aura été un véritable cheval de Troie contre le mariage préparé par le père et Juan, parce qu'il donne à Riselo l'occasion inespérée d'entrer dans le jeu en prétendant connaître un remède efficace. Le faux ressemble tellement au vrai que Riselo lui-même demandera à Lucinda ce qu'il en est lorsqu'il se reproduira. Il est évident que le vrai évanouissement n'aura rien de comique par contre, et nous ne nous y attarderons guère. Remarquons toutefois que, même dans ce cas, Lope, en dramaturge toujours très conscient des goûts de son public populaire, peut faire intervenir le *gracioso* - personnage de valet-bouffon - pour détendre le parterre et parodier la scène pénible qui vient d'avoir lieu entre les jeunes maîtres, comme cela peut se vérifier dans *Servir a señor discreto*, où nous le verrons bien insensible et railler la sensiblerie féminine en ces termes :

> Je ne peux pas [pleurer],
> Mais j'ai l'intention d'aller chercher
> Chez l'apothicaire une huile
> De larmes de femme,
> Qui, appliquée aux yeux,
> Fera que je pleure pour n'importe quoi,
> Sans même que mon coeur ne soit au courant.[12]

---

10 « *(...) Repara / en que la niña Belisa, / ... / que dice que el corazón / siente sosiego en razón / de las uñas* » (éd. citée *supra* dans notre note 5, acte III, p. 1333b).

11 C'est-à-dire de l'élan. Cet animal a donné lieu à une croyance thérapeutique, dont l'origine serait la faculté qu'il aurait de se guérir lui-même de l'épilepsie dont il souffrirait constamment. Avec des morceaux de son ongle, on faisait des bagues qui protègeraient de cette maladie.

12 « *(...) No puedo, / Mas luego de la botica / Pienso, un aceite traer / De lágrimas de mujer; / Que si a los ojos se aplica, / LLoraré por cualquier cosa, Sin que el corazón lo sepa* » (Biblioteca de Autores Españoles, ed. Hartzenbusch, IV, acte II, p. 77a).

- l'amour comme maladie mentale

Dans de nombreux traités physiologiques du temps l'amour se trouve classé parmi les maladies pouvant être mortelles. Mais il s'agit là de l'amour comme véritable maladie mentale, folie, avec son cortège de maux, et la fièvre dont il est question dans les *comedias* de Lope n'est qu'un de ses avatars. Keith Whinnom, dans son introduction à la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, recense les troubles mentionnés dans ces traités et ceux du Moyen Age :

> Mais tous les livres de médecine médiévaux traitent aussi des troubles mentaux : l'insomnie, le vertige, la léthargie, l'amnésie, l'hallucination, le coma, et les différentes variétés de la folie; et parmi celles-ci ils incluent le phénomène du sentiment amoureux.[13]

Et le Professeur anglais insiste également sur la figure célèbre du catalan Arnau de Vilanova (Arnauld de Villeneuve) dont le *Liber de parte operativa* connaîtra plus de cent éditions imprimées au cours du XVIème siècle, ce qui est considérable[14].

Lope de Vega, à travers ses métaphores médicales comiques, voire burlesques, qui assimilent l'amour à la fièvre, à la maladie, est ainsi au contact de toute une tradition savante médiévale et, en même temps, d'une mentalité populaire qui a tendance à rire des grands sentiments, du style noble. Nous n'en donnerons qu'un seul exemple, mais fort édifiant à cet égard, où Lope file la métaphore médicale jusqu'au bout, et non sans une certaine malice. Il s'agit de ce dialogue entre Leandro et Violante où les allusions au bas du corps sont bien explicites dans *Las ferias de Madrid* :

Leandro. L'amour me brûle autant
que me glace la peur:
j'ai besoin de remèdes.
Violante. Ne les demandez pas dans un village
comme celui-ci, sans vertu,
car il n'y a ni docteur, ni santé,
ni chose qui vaille;
si quelqu'un déraisonne
atteint de cette maladie d'amour,
d'un lieu à l'autre
nous avons coutume d'apporter l'urine.
.....
Et lorsque ce mal m'atteindra,
si la vôtre est disponible, Monsieur,
le docteur l'examinera
et en parlera à ma grand-mère.[15]

---

13 Dans Diego de San Pedro, *Obras completas*, éd. Clásicos Castalia, N° 39, t. II, p. 13.
14 Ce médecin catalan polygraphe est né vers 1240 et meurt en 1311 dans un naufrage. Pour lui, l'amour est la quatrième variété de folie (sur cinq).

- peur, coliques, diarrhées et miction

La peur sera celle du *gracioso* principalement, un gentilhomme devant au contraire prouver son courage en toute circonstance. Certes, les coliques, la diarrhée, sont des éléments de gros comique traditionnel, populaire, qui font toujours recette à la fin du XVIème siècle et au début du XVIIème siècle. Le grand public espagnol y est encore sensible, et si l'on suit le fil conducteur de Bakhtine, nous pourrons reconnaître sous ce rire la résurgence - ou la permanence - de l'image du « réalisme grotesque » en pleine Renaissance[16].

Dans la *comedia* ce genre de comique est dévolu tout naturellement au *gracioso.* Limón, dans *Amar sin saber a quién*, provoquera le rire populaire à coup sûr à l'acte III, lorsqu'au cours de l'évocation de la femme aimée par son maître, don Juan, il se met parallèlement à regretter sa mule de la sorte :

> Où peut bien être allée cette mule?
> .....
> L'éperon ne l'a pas effleurée
> que déjà d'un côté et de l'autre
> ne voil^-t-il pas qu'elle fait
> de remarquables pas de danse espagnole?
> Hé bien! si j'insiste, gare à moi!
> elle se met à faire des cabrioles,
> car entre la colique et la selle
> il y a toujours l'espace d'une palette de billard.[17]

L'effet de la peur sur le *gracioso* peut aussi prendre la forme de la miction, et là aussi gageons que le public populaire réagira aux propos et à la mimique de Tofiño dans ce dialogue de *El guante de doña Blanca* :

> *Brito*. Restez tranquille.
> *Tofiño.* Mais comment le pourrais-je?
> J'urine facilement, Brito.
> *Brito*. Un Portugais qui parle ainsi!
> Il y a là contradiction.
> *Tofiño.* Il n'y a là que des hauts de chausse.
> *Brito*. Quel homme pour la guerre

---

15 « *Leandro. Tanto me quema el amor / como me hiela el temor : / remedios son necesarios. - Violante. No los pidáis en aldea / como aquésta, sin virtud, / que no hay doctor, ni salud, / ni cosa que buena sea; / que si alguno desatina / de esta enfermedad de amar, / del uno al otro lugar / solemos llevar la orina. /.../ Y cuando ese mal me duela, / si va la vuestra, señor, / conocerâla el doctor / y diráselo a mi abuela.* » (Real Academia Española, Nueva Edición, t. V, acte I, p. 501b).

16 Voir l'introduction de son ouvrage, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 27-28.

17 « *¿Dónde habrá estado esta mula? /.../ No le ha tocado la espuela, / cuando ya a un lado y al otro / hace extremadas floretas. / Pues si porfío, ¡mal año! / cabriolas se le sueltan, / que entre el colisco y la silla / siempre hay cabe de paleta* » (Real Academia Española, t. XI, acte III, p. 316b).

d'Afrique! N'ayez pas peur;
Je suis là... en train de trembler.[18]

- une vision médico-burlesque de la poésie

Si la poésie, espérons-le du moins, ne peut être assimilée à proprement parler à une maladie, néanmoins, la domestique du nom d'Elvira dans *Servir a señor discreto* la met sur le même pied que la folie et... la gale :

J'entends dire que les poètes
éprouvent ordinairement des accès de fureur
et davantage en matière d'amour
sous l'effet de certaines causes secrètes.[19]

S'il s'agit ici de la célèbre théorie platonicienne de l'inspiration poétique[20], que les beaux esprits (*ingenios*) savants de la Cour ne pouvaient manquer de reconnaître au passage, Elvira, par un habile dosage de la part de Lope, va immédiatement donner satisfaction à l'autre courant culturel, à l'autre public de la *comedia*, à celui du comique populaire avec la notion terre-à-terre de la gale, maladie répugnante s'il en fut. Ainsi la poésie éthérée des maîtres, de la noblesse ou des esprits cultivés sera-t-elle tournée en dérision, dégradée pour ainsi dire :

Et même un médecin disait
Que cette noire poésie était
Une espèce de maladie.
Gale dit-il, à la manière divine,
Qui se communique de l'un à l'autre,
Parce qu'on se gratte et on se frotte,
Et c'est un véritable poison.[21]

Il n'est pas interdit - même en l'absence de didascalies - de s'imaginer Elvira à ce moment précis en train de se gratter réellement pour appuyer matériellement et burlesquement ses propos...

---

18 « *Brito. Estáos quedo. - Tofiño. ¿Cómo puedo? / Soy flojo de orina, Brito. Brito, ¡Portugués, y decir esto! / Implica contradicción. - Tofiño. No implica sino grigiescos. - Brito. ¡Qué hombre para la guerra / De Africa! No tengáis miedo; / Que yo estoy aquí... temblando* » (Biblioteca de Autores Españoles, éd. Hartzenbusch, t. III, acte I, p. 21b).

19 « *Oigo decir que a poetas / suele venirles furor / y más en cosas de amor / por ciertas causas secretas* » (voir note 12 *supra*, éd. citée, acte I, p. 73a).

20 Cette théorie du « délire poétique », de la « possession », peut être lue dans le dialogue appelé *Ion*. En voici une définition : « Car le poète est chose légère, ailée, et il ne peut créer avant de sentir l'inspiration, d'être hors de lui et de perdre l'usage de la raison » (Platon, *Ion. Premiers Dialogues*, Garnier-Flammarion, 1967, p. 416).

21 « *Y aun un médico decía / Que era esta negra poesía / Especie de enfermedad. / Sarna, dijo, a lo divino, / Que de uno en otro se pega, / porque se rasca y se estriega, / Y es todo un puro venino* » (voir note 19, *ibidem*).

- colère et gesticulation scénique

La colère est une émotion qui a partie liée avec la théorie des humeurs, la médecine par conséquent, et l'activité gestuelle. C'est un accès qui s'apparente à la fureur par l'agressivité qu'elle dégage, et, en tant que manifestation extérieure, gesticulation, mouvement, la colère est d'un effet théâtral des plus efficaces.

Les *comedias* de Lope de Vega sont émaillées de ces véritables « mini-crises » de folie subites. Limitons-nous aux cas les plus comiques. Dans *La mal casada*, don Juan ne peut supporter le mariage de la belle Lucrecia avec l'Italien Fabricio : il va avoir un comportement colérique contre son entourage. Le valet, Hernando, qui est menacé de mort par le maître fou furieux va devoir son salut à une ruse qui détournera son attention :

Hernando. Oui, mais considère que ta dame
arrive par là en volant.
Don Juan. Où?
Hernando. Pieds, venez à mon secours (*Il fuit.*)[22]

Dans *El caballero del milagro*, il y a toute une série de rebondissements dramatiques favorisés par la colère amoureuse et l'agitation qui en découle. C'est ainsi que Filiberto à la recherche de Beatriz sera pris pour un fou furieux, recevra en pleine rue, devant la porte où est hébergée sa bien-aimée, le contenu d'un vase de nuit après avoir entendu l'avertissement (« Attention à l'eau! »), sera menacé d'une brique, subira le cri humiliant d'Eugenio (« Prenez garde au fou!), enchaînement de péripéties qui devait bien amuser le public turbulent des *mosqueteros*[23].

- le comique populaire des purges et clystères

La fréquence d'utilisation des purges et clystères dans la *comedia* lopesque nous a semblé moindre que celle de la saignée. Si l'on peut y voir une raison évidente de décence, de raffinement pour ce qui est du goût des classes dominantes espagnoles au Siècle d'Or, il est permis en outre de penser qu'une telle thérapeutique se prêtait bien moins que la saignée à une exploitation poétique et dramatique. C'est que la purge et le clystère suggèrent immédiatement le « principe de la vie matérielle et corporelle » comme dirait Bakhtine, ou encore un trait du « réalisme grotesque »[24], soit, dans le cas présent, le ventre et les coliques, le derrière et la défécation. La purge et le clystère, donc, sont directement liés à la vision comique et populaire du monde, et leurs effets simulés sur scène sont voulus par Lope pour faire rire le public populaire, celui des *mosqueteros* du *patio*[25]. La purge et le

22 « *Hernando. Sí, pero advierte que allí / viene volando tu dama. - Don Juan. ¿Adónde? - Hernando. Valedme, pies (Huye)* « Biblioteca de Autores Españoles, éd. Hartzenbusch, t. II, acte III, p. 303b).

23 Sur les « mosqueteros », les moeurs théâtrales du temps, voir Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*, 3ème éd., Espasa-Calpe, madrid, 1966, « L. Demagogia teatral », p. 196.

24 Il s'agit là encore d' « une conception esthétique particulière de la vie » propre à la culture comique populaire et millénaire : voir Bakhtine, *op. cit.*

25 Le *patio* est le *patio de corrales*, l'espace théâtral compris entre des maisons.

clystère avaient davantage leur place dans les farces médiévales qu'à l'époque de la Renaissance et du Baroque espagnols.

Chez Lope, quelques exemples prouveront que ce genre de comique n'était pas ignoré, et qu'une utilisation au second degré, pour ainsi dire, pouvait aussi en être faite. Dans *La discreta enamorada*, le *gracioso* devait mimer l'effet purgatif tout en parlant :

> *Hernando*. (*en aparté à Lucindo*) Elle change de physionomie:
> Que dis-tu du sirop?
> *Lucindo*. Il agit.[26]

En réalité, il s'agit là d'une scène où Hernando, le valet, travesti en femme, se fait courtiser par son maître, Lucindo, sous les yeux de Gerarda. Toute cette mise en scène comique a pour but de rendre jalouse évidemment la belle Gerarda qui se trouve d'ailleurs elle-même en galante compagnie avec Doristeo, Finardo, Fabio et Liseo. Dans cet exemple, l'allusion au sirop purgatif et à ses effets, la métaphore burlesque, rabaissent la jalousie (*celos*) au rang vulgaire d'une colique, et la vengeance de Lucindo à celui d'une purge...

Il existe même une métaphore purgative appliquée à la femme, la « purge de femme » (*purga de mujer*), dans la pièce *La noche toledana* :

> *Florencio*. Le remède qui est communément employé,
> lorsqu'il y a mal de femme,
> c'est de donner une purge de femme,
> quoique celle-ci soit plutôt thériaque.
> *Lisena*. Femme pour femme? Comme c'est bon!
> *Florencio*. Oui, parce que les femmes sont un poison,
> l'une repousse l'autre.[27]

Certes, nous retrouvons ici le cliché selon lequel la femme est préjudiciable à l'homme, équivaut à une maladie chez l'homme lorsqu'elle provoque la passion et la souffrance[28], lorsqu'il n'y a pas de réciprocité sentimentale, pour ne rien dire de la déchéance dans le péché du point de vue chrétien. Seulement, l'expression réaliste « purge de femme » rabaisse au niveau du corps et du ventre, plus précisément encore, au niveau de l'évacuation anale, ce qui pourrait être une cause d'anxiété. Le tout s'inscrit dans cette vision du « corps grotesque » non clos, ouvert à l'extérieur, dont parle Bakhtine, et qu'à l'occasion la femme soit assimilée de manière ambivalente à la maladie et au remède, au poison iatrogène (« mal de femme ») et au poison thérapeutique (« thériaque - purge de femme »), voilà qui nous offre une perspective « carnavalesque » de la réalité, ludique et mouvante, propice au rire populaire, certes, mais aussi au rire de toute la société du Siècle d'Or :

---

26 « *(Ap. a Lucindo) Hernando. - Ya se altera y inquïeta : / ¿Qué te parece el jarabe? - Lucindo. Que hace su operación* » (*op. cit.*, acte III, p. 164b).

27 « *Florencio. El remedio suele ser, / que para mal de mujer, / purga de mujer se da; / aunque ésta será triaca. - Lisena. ¿Mujer con mujer? ¡Qué bueno! - Florencio. Sí, que como son veneno, / una con otra se saca* » (Real Academia Española, t. XIII, acte I, p. 106b).

28 « *Y si luego hay lavatorio, / Y la redoma enjuagáis, / Para que aljófar hagáis / Lo que Dios hizo abalorio...* » (Biblioteca de Autores Españoles, éd. Hartznbusch, t. III, acte I, p. 326c).

Florencio, cela nous semble significatif, est un gentilhomme, non un *gracioso* en l'occurrence.

Enfin, évoquons le clystère, lui aussi lié à tout ce qui vient d'être dit, à cette vision du monde qui se fragmente à la Renaissance, sans doute, mais qui n'en demeure pas moins présente - bien qu'atténuée - comme en témoignent tous ces traits de la *comedia* lopesque. Cet instrument et ses effets ne sont - tout compte fait - que rarement cités chez Lope, comme s'il y avait de sa part - et bien plus que pour la purge - une certaine réticence à en parler. Dans un discours satirique contre les femmes, le sacristain Carrizo (qui n'est pas insensible au beau sexe, bien entendu) fait allusion à une pratique du lavement pour s'éclaircir le teint, alors en vogue au début du XVIIème siècle, dans *La buena guarda...* :

> Et si ensuite il y a lavement,
> Et que vous rincez la cornue,
> Pour transformer en perle
> Ce que Dieu fit verroterie...[29]

Le terme même de *redoma* qui désigne la cornue en principe, et le rinçage que suggère le verbe espagnol *enjuagar* sont une allusion peu ambiguë au bas du corps, à l'arrière-train, et aux effets du lavement, sous couvert d'une mode féminine et d'une métaphore chimique et minérale. Cette pratique n'était pas seulement espagnole, et une comédie française en trois actes de Nolant de Fatouville atteste encore le maintien de cet usage en 1684. Mais il y a une différence sensible de mentalité et de goût sur ce point, l'auteur français insistant bien plus que Lope de Vega sur ce point, comme en témoigne ce panégyrique du clystère par l'apothicaire au nom fort évocateur de Cusiffle :

> La question estoit d'appliquer ce remède et par un tempérament adroit, dont elles [les femmes] nous sont redevables, nous trouvasmes le moyen de les embellir sans les toucher, de les rafraîchir sans qu'elles en vissent rien et de leur seringuer de la beauté par derrière. Cependant les parfumeurs veulent nous empescher de donner des lavements aux femmes qui se portent bien, prétendant que les agréments de la beauté doivent sortir de leurs boutiques et que ce n'est point à nous de nous mesler des visages. (29)

II. Parodie et satire médicales

- la parodie de l'acte médical

Précisons tout de suite que Lope de Vega, de l'avis même de la plupart des connaisseurs de son théâtre, et de Albarracín Agustín Teulón [30], en particulier, ne donne pas trop souvent dans la critique acerbe des médecins. La parodie dans la *comedia* lopesque va principalement emprunter les formes suivantes en ce qui concerne le domaine médical :

---

29 Cité par le Dr. Witkowski, *op. cit. supra* (voir note 3) , p. 345.

30 Voir son ouvrage très utile et dense : *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, C.S.I.C., 1954, 382 p.

l'imitation de l'acte lui-même depuis l'auscultation jusqu'à l'ordonnance, l'utilisation burlesque des autorités médicales, et ce que nous appellerons le « diagnostic d'amour », thème significativement récurrent chez notre auteur. Nous entendrons par là ces scènes où un personnage jouant au médecin reconnaît les « symptômes » de l'amour chez un autre personnage, peut être amené à préconiser un remède, comme la « purge de femme » par exemple.

Les premiers gestes du médecin -prendre le pouls, toucher le front du patient - sont les plus parodiés, nous semble-t-il, avec l'acte final de l'ordonnance. L'expression consacrée espagnole est *Muestre el pulso.* Ainsi Gerarda l'emploiera pour se moquer du jaloux Lucindo dans *La discreta enamorada* :

> Pourquoi donc vous feignez-vous courageux,
> Si vous vous mettez à trembler en me voyant?
> Montrez-moi votre pouls, voyons le front?
> Doux Jésus! vous êtes brûlant!
> Quel téméraire accès de fièvre![31]

Un cas fréquent est l'examen du pouls à la manière de Lisardo dans *El acero de Madrid*. Lope peut alors employer un vocabulaire médical précis, parodiant les termes en usage tout en se référant à la « maladie » d'amour de tel ou tel personnage (féminin, le plus souvent). Ainsi, dans une pièce déjà citée, *El ruiseñor de Sevilla*, le valet Beltrán déguisé en médecin ne fera pas injure au corps médical en disant doctement :

> Il est quelque peu fébricitant,
> intercadent et désordonné.[32]

C'est une terminologie qui peut paraître parodique, moqueuse, mais en réalité « fébricitant » (*febricitante*) et « intercadent » (*intercadente*) étaient des qualificatifs en usage aussi bien en Espagne qu'en France. Par contre l'adjectif espagnol *dudoso* que nous avons traduit par « désordonné » ne semble pas avoir appartenu au vocabulaire spécialisé. « Intercadent » se disait d'un pouls aux mouvements irréguliers, symptôme de maladie mortelle, ce qui dans le cas de Belisa pourrait paraître un peu exagéré puisque tout est feint[33].

Outre l'examen du pouls et du front, une autre pratique médicale n'est pas absente de la *comedia* lopesque : le questionnement. A travers une suite d'interrogations, le praticien affine sa connaissance du mal, et Lope parodiera également cet aspect en la personne de Mendo dans *De cosario a cosario* :

> Tu n'as pas vu un docteur
> demander ensuite : « Votre grâce

31 « *¿De qué se finge valiente, / Si está, de verme, temblando? / Muestre el pulso; ¿a ver la frente? / ¡Jesús, que se está abrasando! / ¡Qué temerario accidente!* » (*op. cit.*, acte I, p. 161a).
32 « *Algo está febricitante, / intercadente y dudoso* » (*op. cit.*, acte I, p. 176b).
33 Sur ce point et d'autres similitudes ou différences avec *Le Médecin malgré lui* de Molière (1666), voir notre étude comparative *Nota sobre lo cómico médico en el teatro de Lope de Vega y de Molière (...)*, Estudios de Investigación Franco-Española, N° 6, Universidad de Córdoba, 1992, p. 91-104.

a-t-elle des nausées? A- t-elle soif?
Sent-elle quelque malaise?
Qu'elle sorte la langue »,
et d'autres choses semblables.
Hé bien!, écoute-moi, toi, et ne t'effraye pas
si je te pose des questions.[34]

Il y a également un usage médical du temps - bien insolite aujourd'hui - dont Lope tire de plaisants effets par application parodique et ironique au jeu amoureux : la prononciation de certains mots mystérieux à l'oreille du malade. Dans *El acero de Madrid*, il n'est pas trop difficile de deviner la teneur des mots susurrés par Lisardo à l'oreille de sa bien-aimée qui a feint un évanouissement :

Lisardo. Tandis qu'on va chercher de l'eau,
pour qu'elle ne sente pas la douleur,
je vais lui dire à l'oreille
quelques mots remarquables.
(*Lisardo lui parle à l'oreille*).
Teodora. Oui, oui; en les lui disant,
elle retrouvera ses esprits.
Riselo. Dieu a donné une vertu, Madame,
aux pierres, d'autant plus
en a-t-il fait avec les mots.[35]

Cette pièce est particulièrement riche dans le domaine de la parodie médicale, et nous continuerons de l'utiliser. Le *gracioso*, Beltrán, qui est habillé en médecin (autrement dit portant un béret et une cape, des gants et des bagues à une main), est donc amené plus d'une fois à contrefaire le médecin, à pasticher le langage médical ou à le reproduire de manière burlesque. Ainsi dira-t-il, à propos de la pseudo-maladie de Belisa, et de l'effet des sirops administrés :

L'effet est d'importance;
ils usent et défont
cette enflure aqueuse.
Voir des gens lui redonne vie.[36]

---

34 « *¿No has visto preguntar luego / A un doctor : « ¿Vuesa merced / Tiene bascas? ¿Tiene sed? / ¿Siente algún desasosiego? / ¿Saque la lengua », y así / Otras cosas semejantes? / Pues oye tú, y no te espantes / Si te preguntare* » (Biblioteca de Autores Españoles, éd. Hartzenbusch, t. III, acte III, p. 499a).

35 « *Lisardo. Mientras por el agua van, / para que el dolor no sienta, / quiero decirle al oído / unas palabras notables. / (Háblela Lisardo al oído). - Teodora. Sí, sí; como tú las hables, / ella cobrará el sentido. - Riselo. Puso Dios virtud, señora, / en las piedras, cuanto más / en las palabras* » (*op. cit.*, acte II, p. 181a-181b).

36 « *Es gran cosa; / aquella hinchazón acuosa / van gastando y deshaciendo. / Dale la vida ver gente* » (*ibidem*, acte I, p. 184b).

Ou encore, lorsqu'Octavio se plaint d'insomnie, Beltrán peut porter un diagnostic crédible en ces termes :

> *Beltrán*. Le pouls, par ma vie!
> n'est pas trop calme;
> mais cela provient davantage
> d'une pure mélancolie
> de l'âme et de la pensée
> que d'un mal corporel :
> cela ressemble à quelque affection.
> *Octavio*. Quel divin entendement![37]

Dans ce cas, le style n'est guère burlesque en soi, il est même médicalement crédible, et la résonance comique est due précisément à l'adhésion admirative d'un personnage comme Octavio qui se trouve abusé par de tels propos et la fausse identité de Beltrán. Faux médecin capable en outre de parler correctement latin à l'occasion :

> Avicenne a dit :
> *quando anima constritatur*
> *corpus maxime gravatur,*
> et il importe de supprimer la tristesse.[38]

Mais faux latin ou vrai latin comme dans cet exemple, la situation prête au sourire, car c'est la simulation médicale qui triomphe au profit des amours des deux jeunes gens contre la prétendue sagesse des parents, des personnages âgés. Et le public contemporain de Lope - ou notre lecture actuelle - est provisoirement complice de cette usurpation d'identité et de langage médicaux, par la vertu du rire et du stratagème dramatique.

- l'utilisation parodique des autorités médicales

C'est une autre modalité du comique médical que le recours assez fréquent chez Lope à l'autorité de médecins illustres tant anciens que modernes, non sans intention parodique par l'intermédiaire du *gracioso*. Beltrán, dans *El acero de Madrid* citera Galien dans un latin plutôt macaronique : « (...)/ parce que, là, Galien précise / que lorsque l'eau ferrugineuse *tometur, / sol in capite non detur, /* ce qui contrevient à la cure »[39]. Le célèbre docteur espagnol Andrés Laguna ne sera pas oublié non plus, encore cité par Beltrán dans un mélange de latin et d'espagnol qui devait bien amuser et le public savant latiniste et le

---

37 « *Beltrán. El pulso, ¡por vida mía! / que no está muy sosegado; / mas esto más se ha causado / de pura melancolía / del alma y el pensamiento / que de corporal pasión : / algo parece afición. - Octavio. ¡Qué divino entendimiento!* » (*ibidem., ibid.*).

38 « *Así lo dijo Avicena : / quando anima constritatur / corpus maxime gravatur, / y importa dejar la pena* » (*ibidem*). Avicenne : nom occidental d'Ibn Sina, un des plus grands noms de la science et de la philosophie islamiques. Né en 980; mort en 1037. Il aurait écrit 456 ouvrages en arabe et 23 en persan. Son ouvrage majeur, *Le canon de la médecine*, a joué en Europe un rôle essentiel, et servi de somme médicale pendant plusieurs siècles.

39 « *... porque, allá, Galeno dice / que cuando acero tometur, / sol in capite non detur, / que a la cura contradice* » (*op. cit.*, acte I, p. 176a).

public populaire: « ... que *por oposita luna / non fiat ulla emisión* »[40]. Notons au passage que la dérision affecte aussi la croyance astrologique selon laquelle la conjonction astrale pouvait favoriser ou non l'efficacité des médicaments. Enfin, et sans prétendre être exhaustif, signalons qu'Hippocrate sera comiquement et curieusement associé à un éloge du jambon dans une *comedia* religieuse, *La buena guarda*. En réalité, tout s'éclaire si l'on connaît l'enjeu idéologique en cause derrière le jambon (*pernil*) et l'autorité d'Hippocrate alléguée de manière burlesque. Lope de Vega - dramaturge souvent pris pour un auteur conformiste par une certaine critique - peut très bien sous couvert du rire avec son personnage de sacristain bouffon, Carrizo, en mêlant le docte et grec Hippocrate au vulgaire jambon, faire allusion au préjugé hispanique de pureté de sang (*limpieza de sangre*) :

> Tout n'est que vilénie
> Là où fait défaut un jambon;
> Car un certain docteur a écrit
> Que si on en prend en sirop
> Tous les matins, c'est la chose
> La plus cordiale et la plus savoureuse
> Que l'on sache chez Hippocrate.[41]

En outre - suprême habileté de Lope - cette association de l'appétit, de l'aliment au rire dramatique et à un personnage plutôt matérialiste peut très bien évoquer la culture « carnavalesque » et folklorique, et rappeler le personnage populaire du *bobo comilón*, personnage typique de l'intermède, présent déjà dans la *comedia dell'arte*, personnage héritier d'une culture comique très ancienne, puisque l'on pourrait remonter aux Atellanes romaines, par exemple.

- le « diagnostic de l'amour »

Nous savons que l'amour peut être associé à une maladie, voire une maladie mortelle. Par conséquent, et Lope de Vega ne s'en privera pas, il est possible d'examiner la personne qui aime comme s'il s'agissait d'un patient, et de porter un diagnostic sur son mal. Un tel jeu théâtral - entre les amants ou bien entre un amant et un témoin - se prête à une forme de comique plus ou moins parodique. Ainsi, dans *La Niña de Plata*, nous avons droit à cet échange mouvementé :

> *Dorotea.* Toi, tu te meurs?
> *Don Juan.* Oui.
> *Dorotea.* Toi?
> *Don Juan.* Oui.
> *Dorotea.* Montre-moi le pouls.
> *Don Juan.* Toi, tu me prends la main?

40 Ce docteur ségovien (1499 -1560) fut « le plus illustre médecin de l'Espagne de Charles Quint » (Marcel Bataillon).

41 « *Todo es cosa vil / Adonde falta un pernil; / Que escribe cierto dotor / Que tomado por jarabe / Cada mañana, es la cosa / Más cordial y más sabrosa / Que de Hipócrates se sabe* » (*op. cit.*, acte II, p. 335c).

Toi, tu condescends à me la saisir?
Je te donnerai bien cent coups de poignard.[42]

En fait, dans le contexte de cette scène, c'est de jalousie amoureuse dont il s'agit. La belle « Niña de Plata » est courtisée rien moins que par le Roi, l'Infant et le Grand Maître de l'Ordre de Saint-Jacques, ce qui peut sembler non sans raison à Don Juan une forte concurrence... La parodie médico-psychologique vient de l'intention satirique de Dorotea qui prend le pouls de Don Juan comme le ferait un docteur pour diagnostiquer la fièvre et sa cause. En réalité, la véritable maladie ici, c'est la jalousie si indissociable de l'amour dans maintes pièces de Lope.

Dans un autre contexte, dans une *comedia* déjà citée, *De cosario a cosario*, il y a tout un passage plutôt exhaustif dans ce domaine, et que nous ne traduirons que partiellement. Cette fois, le jeu parodique s'exerce entre un maître - don Juan - et son valet, un *gracioso*, Mendo. Don Juan se prête au questionnement de Mendo, car il désire savoir s'il est vraiment amoureux ou non. Le « docteur » Mendo écoute le récit des « symptômes » que lui fait son maître, pour conclure :

Amour véritable :
Les symptômes en sont évidents.
Morietur, il n'y a pas de remède.
Je le dis en latin,
Pour ne pas te faire peur.[43]

Et don Juan demandera au « docteur » un remède, d'où l'ordonnance burlesque de Mendo :

Récipe pour cette toux
Aquam de conserver *doblonis*
Sirupi conversationis
D'une autre femme, *uncias* deux;
Avec cela et *fragatorum*
De piernis, ce trouble
Cessera, et tu seras en bonne santé
In saecula saeculorum.[44]

Dans cet exemple qui nous a paru des plus plaisants et éclairants, la parodie d'une consultation médicale, d'un diagnostic, a lieu à l'initiative de Mendo, le *gracioso*. Les deux veines culturelles caractéristiques du Siècle d'Or se reconnaissent ici : d'une part, dans

42 « *Dorotea. ¿Tú te mueres? - Don Juan. Sí. - Dorotea. ¿Tú? - Don Juan. Sí. - Dorotea. Muestra el pulso. - Don Juan. ¿Tú mi mano? / ¿Tú me la llegas a asir? / Daréte mil puñalas* » (éd. Aguilar, t. I, acte I, p. 661a).

43 « *Amor verdadero : / Ciertas las señales son. / Morietur, no hay remedio; / Que, por no darte temor, / Lo digo en latín* » (*op. cit.*, acte III, 499a).

44 « *Récipe para esa tos / Aquam de guardar doblonis, / Sirupi conversationis / De otra mujer, uncias dos; / Que con esto y fragatorum / De piernis, esa inquietud / Cesará, y tendrás salud / In saecula saeculorum* » (*ibidem, ibid.*).

l'intention parodique et satirique à l'occasion, avec le latin macaronique, et, d'autre part, dans l'exposé sérieux des tourments amoureux fait par le « malade », Don Juan. Autre constatation : contrairement au geste comique consistant à prendre le pouls, cas le plus fréquent, ici, Mendo va procéder autrement, par l'écoute de son « patient ». Les médecins présents dans la salle du spectacle, les lecteurs cultivés, auront reconnu de la sorte le stade inaugural d'une visite typiquement hippocratique, ce que l'on appelle l'« anamnèse »[45], lorsque le médecin s'installe à côté du lit, interroge et écoute le malade. La source en est bien Hippocrate qui recommande :

> Lorsque vous abordez un malade, demandez-lui ce qui lui fait du mal; à quoi il l'attribue, depuis combien de temps il souffre; s'il a le ventre libre, quel est son régime. Il faut laisser aux malades la liberté de tout dire, mais examiner s'ils parlent d'après la vérité ou l'imagination.[46]

Enfin, puisque nous sommes au théâtre, et que la pièce est faite pour être représentée essentiellement, il nous faut imaginer le comique de la mimique suggestive que devait faire Mendo au moment précis où il prononçait le lugubre « *Morietur* », un futur latin tout à fait correct, et que tout le monde devait comprendre immédiatement, ne serait-ce que par la parenté linguistique, la mort se disant en espagnol « *muerte* », et « il mourra » « *morirá* ».

III. La médecine du rire lopesque

Si, comme nous avons essayé de le montrer, l'on peut rire des médecins, de la médecine, des maladies et des malades dans les *comedias* de Lope de Vega, genre de comique puisant ses sources dans toute une longue tradition gréco-latine, il n'en est pas moins vrai que, d'une certaine manière, le rire dramatico-médical devient à son tour une sorte de médecine, de thérapeutique dans la vie quotidienne.

La *comedia* doit rester essentiellement un divertissement collectif, répondre à un besoin de détente, d'évasion, et non le contraire, d'où le traitement comique, parodique, d'un certain nombre de situations qui pourraient très facilement tourner au tragique. Dans les *comedias* dites « de cape et d'épée », les *comedias* où les moeurs sont représentées, ce qui doit dominer, c'est, tout compte fait, le parti pris du dramaturge de donner une vision joyeuse du monde. Tout y concourt : depuis les procédés comiques liés à la farce comme les grimaces et gesticulations burlesques que nous pouvons deviner chez le *gracioso* - lorsqu'il est question d'effet purgatif par exemple, ou de coliques, ou de peur - jusqu'à la bourle plus complexe, sans oublier la parodie des médecins, de leur jargon professionnel, les ordonnances burlesques, leur savoir plus ou moins discutable, et divers bals et chants dont le prétexte sera la mélancolie à soigner.

Médecine du rire encore par catharsis, exorcisme de la crainte réelle de la maladie et de la mort, le temps éphémère d'une représentation théâtrale, le retour au temps « normal » de la vie quotidienne se chargeant toujours trop tôt de ramener à la surface son lot

45 Du grec *ana* (« remontée ») et *mnémè* (« souvenir »). Le lecteur curieux de connaître plus à fond le substrat philologique de l'anamnèse se reportera avec profit à l'article du *Thesaurus* de l'*Encyclopaedia Universalis*, s.v. « Anamnèse », T. 19, p. 75a (édition 1980).
46 Cité par Gardeil, *Oeuvres d'Hippocrate*, t. II, p. 231.

d'inquiétudes et de souffrances. Enfin, ne l'oublions pas, le rire oscille entre ce qu'une société tolère et ce qu'elle proscrit : est-il sûr que de nos jours l'on puisse impunément se moquer des médecins et de la médecine comme le faisait un Molière et à un degré moindre un Lope de Vega? Le comique des purges et clystères, toute cette dérision et ces références au « bas corporel », pour ne prendre qu'un exemple, encore admis aux XVIème et XVIIème siècles, ne me paraissent plus trouver leur équivalent au théâtre de mon époque pourtant « libre » de préjugés. Sans compter que la déviance des uns est peut-être la normalité des autres...

Christian ANDRES
Université de Picardie

LE « CHIEN DE TOBIE » : LE ROLE IDEAL DU BOUFFON DU *ROMAN COMIQUE*

« J'ai fait autrefois le chien de Tobie » prétend Ragotin, personnage-clef du *Roman comique* de Scarron, dans un chapitre où il se targue de talents d'auteur et de metteur en scène, pour impressionner la « troupe comique » à laquelle il se frotte sans pouvoir vraiment s'y insérer. Cette allusion à Tobie n'est pas vaine, quand les données de la légende biblique, en même temps qu'elles coïncident avec le contenu événementiel de ce chapitre X, peuvent être mises en rapport avec le problème de la mimésis, si préoccupant dans l'art du théâtre.

La Mimesis incarnée

Ce chapitre X relate l'orgueilleuse réaction de Ragotin et ses suites, après le succès qu'il remporte en racontant une histoire dont le récit occupe tout l'espace du ch. IX : « Histoire de l'amante invisible », empruntée par Scarron (qui ne cite pas ses sources) à un auteur espagnol. Les dernières lignes du ch. VIII disent assez les liens complexes qui unissent le personnage Ragotin et l'auteur du *Roman*, qui précise : « Vous allez voir cette histoire (...), non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrais conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise (...). »[1]

Au ch. X, Ragotin « aussi fier (de son histoire) que si elle eût été de son invention » s'accorde des privautés malvenues avec deux comédiennes qui l'ont écouté. L'« invention » de Ragotin est alors contestée par un des membres de la compagnie. S'ensuit une querelle humiliante pour Ragotin, qui prend la forme d'une réaction en chaîne typiquement scarronienne. Tout l'art de Scarron se révèle dans l'orchestration très rigoureuse des actions des personnages présents, où s'illustre la double polarité du rapport de la victime et du bourreau, dès l'approche amoureuse des actrices[2]. Ragotin s'y montre tour à tour agresseur et victime, au gré d'une mise en scène accélérée qui fait intervenir le livre où Ragotin a puisé son histoire, puis son malheureux couvre-chef. Comme souvent dans le *Roman*, les rires disputent aux coups leur signification première; et la scène peut se lire comme une réflexion ludique sur la mystérieuse nécessité du sacrifice, liée à la contagion mimétique de la violence.

Le symbolisme sacrificiel de cette scène est lui-même débordé par la marginalisation victimaire de la troupe comique, remarquée par Charles Dedeyan[3]. Et le fait que « le théâtre égalise ou renverse toutes les conditions » (par le jeu des rôles, mais encore par leur réversibilité pour les acteurs) ajoute son poids dans la vocation sacrificielle de la troupe où

1 Je cite le texte de l'édition E. Magne, Garnier, 1980.

2 « Mademoiselle de l'Etoile se contenta de retirer ses mains blanches d'entre les siennes crasseuses et velues, et sa compagne, mademoiselle Angelique, lui déchargea un grand coup de busc sur les doigts. » On ne sait trop laquelle des deux réactions est la plus pénible pour Ragotin dont les mains crasseuses se voient pourtant bizarrement associées aux « mains blanches » avec lesquelles elles tendent à se confondre, au gré d'une contorsion syntaxique où s'exerce l'ingéniosité poétique de Scarron.

3 Charles Dedeyan, *Le 'Roman comique' de Scarron*, SEDES, Paris, 1983

se pratique au quotidien l'effondrement des différences, promesse immédiate de la violence. Dans ce chapitre, les membres de la troupe qui viennent d'écouter Ragotin sont d'ailleurs mêlés à des « importuns » : les « fainéants de la ville », dont la marginalité sociale équivaut à celle des acteurs. Ainsi redoublée, l'indifférenciation du groupe social est signifiée dans ce chapitre par les fréquentes allusions à la « compagnie » (ou synonymes), unie dans ses applaudissements mais encore dans sa confusion babélienne : « chacun parlait de toute sa force sans entendre ce que disaient les autres. » La négativité de cette confusion semble rachetée lorsque « tous ceux de la compagnie jurèrent (...) de se joindre ensemble » pour faire « comme une barrière entre - Ragotin et celui qui l'avait offensé », tandis que la violence des rires, dans l'épisode du chapeau enfoncé de Ragotin, prend le relai de celle des coups. La confusion des individualités se voit même signifiée par la remarque du premier agresseur de Ragotin. « Un jeune homme (...) lui répondit qu'elle (son histoire) n'était pas à lui plutôt qu'à un autre. » Le sens du mot « confusion » à propos de la contrariété éprouvée par Ragotin qui se jette « sur le premier auteur de sa confusion » recouvre ingénieusement le sens « premier » de ce mot, justement adapté à l'affrontement des doubles qui s'effectue ici.

Les efforts « si *violents* pour (...) décoiffer » Ragotin étouffant « dans son chapeau » révèlent bien, dans cette oxymore de la violence réparatrice, le sujet premier de la réflexion de Scarron: la violence, dont l'essence mimétique est signifiée dans la mimésis de La Rancune (poète rival de Ragotin) qui « fait semblant de faire l'incision (du chapeau) », une mimésis inspirée par celle de Ragotin qui a d'abord fait « signe avec les doigts que l'on coupât son habillement de tête avec des ciseaux »: symbole objectal de la mimésis?

Ragotin lui-même, un peu après, « fai(t) semblant de (...) jeter (un chenet) ». Cette mimésis sans modèle renouvelle pourtant, d'après le simple usage du mot « semblant », celle de La Rancune qui « fait semblant ». Cette feinte a d'ailleurs pour effet la panique générale (« ils se pressèrent si fort »), où peut se lire une autre forme d'imitation réciproque, certes involontaire: « chacun tâcha de gagner la porte (...) ». Et cette vision renoue aussitôt avec le drame de l'élection victimaire, dont Scarron retourne (puis réaffirme) le sens: « il n'y en eut qu'un qui put sortir, encore fut-ce en tombant. »

Cette évaluation critique du phénomène de la mimésis intéresse particulièrement l'univers théâtral, comme le montre un glissement thématique fort savant, amorcé avec la compagnie rassemblée « comme une barrière » en (acteurs et « importuns » mêlés) participe simultanément de la vie quotidienne et de la magie du théâtre, iconisée dans cette situation?). Ensuite, la fluctuation mimétique des actions de Ragotin et de La Rancune (autres doubles) prolonge cette démonstration poétique, qui engloberait l'essence même de l'art théâtral.

En effet le désir de Ragotin de « faire une comédie de son histoire » scelle la fin de la querelle générée par sa curiosité de connaître ce que les autres « disaient de son histoire ». Cette annonce, avec laquelle s'apaisent les violences qui s'enchaînent sur les deux premiers tiers du chapitre, introduit l'épisode conclusif, où se voit recreusée l'énigme de la « carrière », qui incarnerait dans toute son ambiguïté le phénomène de la catharsis

théâtrale. Il s'agit d'une discussion entre Ragotin, le Destin et La Rancune (rivaux de Ragotin) concernant les règles de la « bienséance » dont relève l'écriture d'une comédie[4].

Le délire de Ragotin qui vient à bout des remarques les plus sensées du Destin est surpassé par La Rancune, à propos du nombre de figurants requis pour le spectacle imaginé. Ragotin parlant d'un spectacle auquel il prétend avoir participé a notamment évoqué « toutes les plumes de la noblesse du pays, que l'on avait empruntées. » La malice linguistique de Scarron s'exaspère dans ce détail où la mimésis costumière et théâtrale est redoublée par les faux-semblants d'une noblesse d'emprunt. Ensuite La Rancune évoque mimétiquement une quantité de personnages dont serait louée une partie, quand « l'autre serait faite de carton. »

Cette allusion qui prolonge l'enquête poétique menée sur le concept d'imitation fait « rire toute la compagnie; Ragotin en rit *aussi* et jura qu'il le savait bien, mais qu'il ne l'avait pas voulu dire ». Mimésis quotidienne et mimésis théâtrale sont donc associées dans un rapport oscillant sous la plume de Scarron. Or cette surenchère mimétique de Ragotin, très diversifiée dans ses objets (le rire, la trouvaille scénique) se referme par la déclaration: « J'ai fait autrefois le chien de Tobie », dans laquelle se rassemblent toutes les données de l'énigme. Alors La Rancune « appuya les raisons de Ragotin par d'autres *aussi* ridicules (...). »

Cette expression « appuya les raisons » manifeste avec le 'ridicule' qui lui convient un aspect majeur de la mimésis, intéressant l'authenticité des raisons spirituelles de chaque homme soumis à l'influence d'autrui. Cet énoncé fait d'ailleurs écho au passage où « La Rancune (...) se mit du côté de Ragotin (...) et dit à son camarade qu'il n'était pas de son avis. »

Le lecteur peut hésiter à identifier ce camarade (en fait Le Destin), dans cet énoncé où les différences individuelles des trois personnages paraissent osciller. Comble d'ironie, la déclaration rapportée au style indirect « pas de son avis » est une mimésis infidèle de la déclaration fallacieuse de Ragotin, opposant aux justes remarques du Destin concernant la « bienséance », des extravagances qui suivent la déclaration : « Je suis de votre avis », dans laquelle Ragotin feint d'adhérer aux propos du Destin.

Il faut encore souligner dans le passage conclusif les multiples détails renvoyant à la crise des doubles, étroitement associés dans ce chapitre au thème théâtral. L'allusion au « chien de Tobie » suit de près la déclaration: « J'ai joué à La Flèche la déroute du Pont-de-Cé ».

Ces *deux* noms participent au symbolisme diversifié que Scarron rattache à la notion du double. C'est en quelque sorte la clef nominale du système d'échos qui anime l'espace lexical de ce passage où se textualise cette crise des doubles, à laquelle s'harmonise d'abord la facture du chapitre[5]

---

4 « (On) n'en peut faire (de l'histoire de Ragotin) une comédie dans les règles sans beaucoup de fautes contre la bienséance et contre le jugement, répon(d) Le Destin ». Les « règles » et la « bienséance » sont ensuite successivement évoquées par Ragotin qui ne s'embarrasse pas de ces notions, avec toute la désinvolture de son jugement.

5 Après la première défaite de Ragotin, occasionnée par le livre qu'on lui dérobe (jusqu'à « empêchant la respiration » : 12 phrases), c'est la scène du chapeau enfoncé qui se prolonge par

Les deux pôles du chapitre sont d'ailleurs unis par des relais lexicaux dont le plus discret n'est pas le moins révélateur. Le livre sorti « à *demi* de la pochette de Ragotin » et la « *moyenne* région de la chambre » où se promène le-dit livre, préparent la folle vision du « grand portail d'église au milieu d'un théâtre ». La violence du contexte des deux premières notations se répercute dans cette précision spaciale, caractérisant une vision où s'incorporent les formes originelles de l'art théâtral, mais encore son essence mimétique. Cette allusion énigmatique est corsée par l'opposition, « devant » ce portail, d'« une *vingtaine* de cavaliers (...) avec autant de demoiselles (qui) feraient *mille* galanteries. » Echo chiffré aux déboires « amoureux » de Ragotin, liés aux pulsions mimétiques que suscitent en lui l'univers et le travail des acteurs.

Ces détails chiffrés peuvent encore se lire comme la clef du jeu oppositionnel qui se renouvelle sous la plume de Scarron. L'évocation contrastive de deux spectacles différents, réel et projeté (mais le premier n'est-il pas inventé par Ragotin, plus mythomane que poète, et donc supérieurement poète?), tout comme la distinction par La Rancune des deux « parti(es) » de la foule des figurants, parmi d'autres détails plus subtils, recreusent le sens de l'opposition ludique de Ragotin et du poète Garnier, le fameux dramaturge dont Ragotin prétend être le descendant avantagé.

Cette rivalité préoccupante ou se particularise le drame du rapport Père-Fils, mieux traité en d'autres « histoires » du *Roman*, prépare obscurément l'allusion à Tobie. Le nom de Tobie est inséparable de celui de son père Tobit, avec lequel s'incarne le rapport du double et de l'unité, dont la valeur métaphysique semble questionnée par Scarron dans une inscription ironique du nom de Dieu à propos du chapeau de Ragotin, et plus généralement dans l'harmonie de facture de ce chapitre, qui répond à des lois dont le principe même semble livré dans les détails chiffrés soulignés plus haut...

Tout l'espace du chapitre est en fait orienté sur cette allusion, qui éclaire l'enquête poétique de Scarron sur la valeur éthique du groupe social et sur la finalité cathartique de la mimésis théâtrale, rendus à un conflit parental, un drame de l'identité dont Scarron s'amuse franchement lorsqu'il lui superpose le problème de paternité littéraire souligné plus haut. (L'invisibilité de l'amante, dans le titre de l'histoire en question : « L'amante invisible » est déjà un clin d'oeil, à l'égard d'un tel drame!)

Or l'allusion à Tobie se voit redoublée dans la même phrase de Ragotin, par une évocation de la tragédie *Pyrame et Thisbé*. Pyrame est le premier nom propre qui suit dans le texte l'allusion au « chien de Tobie ». L'humour de Scarron se révèle tout entier dans cette énigme étagée, qui implique l'utilisation du nom de Pyrame, souvent donné aux chiens bien dressés (incarnation dérisoire de la fidélité mimétique exigée par tout apprentissage), mais encore sa répétition dans le texte, où il encadre le nom de Thisbé. Le « chien de Tobie », pour vraiment coïncider avec « Pyrame et Thisbé », devrait s'augmenter par le

---

un nouvel accès de colère de Ragotin jusqu'à « aller d'un seul saut où les autres poètes n'étaient parvenus que par degrés. » : 12 phrases).

Puis c'est la discussion littéraire, bouclée par l'allusion au « chien de Tobie » qui précède en fait la conclusion de l'épisode : 14 + 2 phrases. Mais certaines transitions énonciatives au niveau des paroles rapportées de Ragotin laissent entrevoir la possibilité d'un autre découpage phrastique, auquel a renoncé la plume de Scarron : 12 + 2 phrases?

nom de Tobit père qui lui est nécessairement associé et dont l'esquive innocente, vais-je essayer de montrer, n'est pas moins signifiante.

La tension de ces deux allusions implique d'abord le choc ludique des cultures, dans lequel s'élargit le contenu symbolique des deux légendes où s'opposent deux maisons, deux familles. (La méprise de Pyrame, abusé par la vue de l'écharpe ensanglantée de Thisbé, renverrait à l'idéal artistique de Ragotin metteur en scène, si soucieux de l'efficacité des illusions scéniques.) La référence à *Pyrame et Thisbé* confirme la valeur allusive de la référence (théâtrale) au « chien de Tobie », le seul vrai rôle tenu « autrefois » par Ragotin dont la performance avait ravi « toute l'assistance », comme à présent son histoire, dont il veut faire une comédie.

Un obscur conflit de doubles et le rôle de la violence se rappellent donc à notre attention dans ces références à l'art théâtral. C'est d'ailleurs à la fameuse tragédie de Théophile de Viau que Ragotin fait allusion. Le problème de sources relatif à l'écriture de cette tragédie : la 'romance' de l'espagnol Gongora : *Fabula di Piramo y Tisbe*, et surtout l'idylle de l'italien Marino : *Piramo è Tisbe*[6] peut évoquer la source espagnole du chapitre IX du *Roman comique* c'est-à-dire l'« histoire de l'amante invisible » racontée par Ragotin (ou plutôt par Scarron : « Ce n'est pas Ragotin qui parle, c'est moi. »)

La présence des acteurs « italiens et espagnols » de cette histoire corse l'intérêt de ce rapprochement, qui implique surtout les prétentions littéraires de Scarron. Ces prétentions trouveraient en effet leur modèle dans celles du fougueux Théophile, si ce dernier a bien choisi le sujet de *Pyrame et Thisbé* par un phénomène d'émulation envers l'oeuvre la plus récente d'un glorieux aîné (Marino). » (Mais dans le chapitre X du *Roman*, la vanité littéraire de Scarron confronté à ses modèles se dénonce à travers les prétentions de Ragotin qui se présente lui-même comme un double avantagé de Garnier, dont sa mère serait la « filleule »!)

La rivalité mimétique apparaît donc comme le point de convergence de ce réseau d'allusions qui fait la part belle à l'art théâtral. L'essence même de cet art est-il en jeu dans cette énigme éclatée? La simple allusion à Tobie permet de rassembler quelques données, précisant au moins le bien-fondé de cette question.

Tobit dans la mémoire de Scarron

Scarron dut sans doute être sensible à certains détails de la légende de Tobie, conformes à l'esthétique baroque qui était la sienne et sur laquelle s'exerce volontiers la vigueur autocritique de son regard : la fiente d'oiseau qui aveugle Tobit père, bientôt guéri par le suc de viscères de poisson. Cette interférence des ordres céleste et marin résume à elle seule le message éthique du récit biblique, qui reste à dégager[7].

---

6 Je cite ici Georges Forestier, préfacier des *Amours Tragiques de Tyrame et Thisbé*, Cicero, 1992, XV.

7 Je cite ici le résumé de la *Bible de Jérusalem*, à laquelle j'emprunterai les prochaines citations. « A Ninive, Tobit, un déporté de la tribu de Nephtali, (...) est devenu aveugle. A Ecbatane, son parent, Ragouël a une fille, Sarra, qui a vu mourir successivement sept fiancés, tués au soir de ses noces par le démon (...). Tobit et Sarra demandent l'un et l'autre à Dieu d'être délivrés de la vie (...) Dieu (...) envoie son ange Raphaël, qui conduit Tobie, fils de Tobit, chez Ragouël, lui fait épouser Sarra et lui donne le remède qui guérira l'aveugle (...). L'ange Raphaël manifeste et masque tout à la fois l'action de Dieu, dont il est l'instrument. »

L'aveuglement de Tobit père est d'ailleurs comparable aux souffrances du pauvre Ragotin, privé de la vue par le chapeau enfoncé qui le suffoque (« Dieu sait si une tête (...) en pouvait sortir (...) »), nécessitant le recours aux ciseaux que l'on peut hésiter à rapprocher du poisson. Pourtant le symbole sacrificiel du poisson pêché par Tobie qui lui ouvre le ventre apparaît comme un modèle possible du chapeau dont l'entrée est « plus étroite que le ventre ». La contradiction existentielle matérialisée par ce chapeau dans ce passage rythmé par les répétitions des mots « tête » et « visage », mais encore « cul », tout cela évoque l'épreuve de la fiente sur le « visage découvert » de Tobit, dont le symbolisme assez flou concerne le sombre avenir d'Israël. Le coup de busc administré par Mademoiselle Angélique sur les mains « crasseuses et velues » de Ragotin et bientôt les mains qui, ayant « l'avantage du lieu tomb(ent) à plomb cinq ou six fois sur le haut de sa tête » font revivre encore plus nettement cette épreuve de la fiente tombée du ciel, dont les traces impriment sur le visage de Tobit le symbole d'une conflictualité, auquel équivalent ces deux jeux de mains.

Juste avant cette épreuve, la « tête » de Tobit a été mise à prix car il a enseveli le corps d'un « homme assassiné » qui serait le modèle anonyme des sévices dont Ragotin est l'éternelle victime. Et les rires que s'attire alors Tobit (II: 7) coïncident avec ceux qui visent Ragotin.

Dans les souvenirs théâtraux de ce dernier, le détail de la « grande pluie qui troubla la fête » répondrait aux fêtes « changées en deuil » dans le chant d'un prophète dont Tobit se souvient. Les sacrifices animaux du récit biblique, où se voit détournée la violence qui menace notamment Tobie séjournant chez Ragouël, seraient ironisés dans la vision de Ragotin hurlant « comme un Taureau dans son chapeau », un chapeau dont le « ventre », dans la phrase suivante, suit l'inscription du nom de Dieu : « l'entrée (...) plus étroite que le ventre, Dieu sait si une tête (...) ».

Plus certainement, la crainte du « ridicule » et la « honte » (VIII: 10), plus forte chez les hôtes de Tobie que leur inquiétude à l'égard de son sort (le démon s'acharne sur les maris successifs de leur fille, qui revient à présent à Tobie) a dû retenir l'attention de l'auteur du *Roman comique*, où le rire revêt un sens fortement victimaire, comme dans cet épisode qui démarre avec la déconvenue érotique de Ragotin « tout rouge de dépit et de honte. » (Tobit lui-même, dans la section II (14) « rougit devant » sa femme, à propos d'un cadeau suspect...)

La logique de cette redistribution thématique n'est pas apparente. On peut pourtant la faire apparaître en soupesant le sens du récit biblique, dominé par l'aveuglement de Tobit. Les moindres détails apparaissent comme le moyen d'un exorcisme poétique, concernant le rapport du père et du fils, dont la concurrence inexprimée s'énonce à travers certaines remarques de Ragouël qui s'étonne de la ressemblance de Tobie et de Tobit, mais encore dans le jeu réflexif, aux deux extrémités de l'histoire de Tobie, qui associe la transmission du pouvoir de Tobit à Tobie, prié d'enterrer dignement son père (IV : 2) et à l'autre pôle du récit, lorsque meurt vraiment Tobit, l'évocation du cousin Nadab qui a obligé son père nourricier à « descendre vivant sous terre »(XIII : 10).

D'autre part, le poisson qui permet de guérir Tobit fournit d'abord le remède qui met un terme aux veuvages répétés de la fille de Ragouël (équivalent de la cécité de Tobit) où s'incarne la fatalité cyclothymique de la violence sacrificielle. L'aventure de Tobit chez

Ragouël a l'allure d'une thérapie onirique, adaptée aux ombres qui menacent le rapport de Tobit et de Tobie. Cette ombre est discrètement nommée, dans le péché d'« orgueil » contre lequel Tobit met son fils en garde (IV: 13), et qui se caricature dans l'« orgueil naturel » de Ragotin, attisé par le succès de l'histoire dont il prétend être le père.

Or la démonstration poétique de Scarron concerne avant tout le brouillage des contours individuels qui s'opère dans le groupe humain rassemblé autour de la victime, une situation qui trouverait sa raison première dans la tension concurrentielle engageant les figures du Père et du Fils. Ce brouillage est encore plus apparent dans d'autres chapitres, privés du contexte théâtral qui fait tout l'intérêt de ce ch. X. Ce dernier se distingue encore par la distance ludique de la conscience créatrice qui associe dans un jeu réflexif les individualités de Ragotin et de La Rancune (ou du Destin, de Garnier), par des moyens qui participent à l'équilibre formel du texte de ce chapitre : l'expression « vieil chapeau (de Ragotin) » trouve un écho dans le « vieil comédien » qu'est La Rancune, sans rien dire des formulations plus discrètes où se diffractent sur différents plans de l'énonciation les ombres du double[8].

L'ironie de Scarron, qui n'appartient qu'à lui, s'aiguise-t-elle enfin dans ce ch. X sur le relief mémoriel de détails du texte biblique, empreints d'une ironie moins consciente? Ainsi la mère de Tobie absent dit à son mari aveugle : « Mon enfant, je t'ai laissé partir, toi, la lumière de mes yeux! » quand Tobit répond « Du calme, ma soeur! »(IX: 5 et 6).

L'identification du père et du fils impliquée par l'énonciation de la mère prend des formes plus visibles. La ressemblance de Tobit et de Tobie, remarquée par Ragouël à *deux* reprises (ce redoublement crée une harmonie imitative à laquelle participe une foule d'autres détails), est corsée par la désignation du « cousin Tobit » (IX : 9) d'abord appelé « frère »(VII: 2), qui prépare l'évocation par Tobit de ses cousins Nadab et son père...

Ragouël, lorsqu'il appelle Tobie « mon fils », apparaît lui-même comme un double de Tobit. Un peu plus tard, ses réactions devant le désir de départ de Tobie suggèrent l'idée d'une concurrence entre ces deux pères dans lesquels s'incarne obscurément la contradiction très reculée qui inspire toutes les violences. Cette situation (récurrente dans le récit) : se détacher du père pour s'en rapprocher, lui désobéir en lui obéissant (jusque dans la mission dont Tobit a chargé son fils) cause l'embarras de Tobie soucieux de la 'contrariété' de son père.

Or la fosse creusée par Tobit pour la victime anonyme évoquée au début du récit (IV: 7) trouve un reflet révélateur dans celle que Ragouël, soumis à la fatalité du démon, creuse pour Tobie, sa prochaine victime (VIII: 8). A cette fatalité meurtrière où s'inverse peut-être un désir parricide? répond le mariage réussi avec Sarra. Celle-ci double féminin de Tobie (la mère de Sarra qui se désigne comme la « mère » de Tobie appelle sa fille la « soeur » de Tobie (IX: 2)) est encore un double de Tobit lui-même, dont elle partage le désir de mourir (II : 6 et III : 10, 13) et qui guérit par le poisson grâce auquel elle-même se délivre du

8 Scarron multiplie, comme on le verra bientôt, les équivalences quantatives ou les oppositions différencielles (pour les parties d'un groupe humain). Notons encore l'usage des préfixes indiquant l'idée de redoublement, pour les verbes « ravoir (le livre) » ou « rentraire (le chapeau) », qui signalent bien l'équivalence de ces deux objets dans le scénario de ce chapitre.

démon. Sous cette forme complexe, le mariage de Tobie et de son propre père! apparaît comme un exorcisme nécessité par la violence inexprimée qui les associe.

Cette réversibilité des rôles, et le tourment qu'elle recouvre, n'a pu manquer de fasciner Scarron. (Pensons notamment au brouillage des contours individuels des acteurs du récit, opéré par les plus subtiles nuances de la syntaxe et du vocabulaire. Faut-il encore interpréter le nom de Ragotin au-delà de la lecture philologique de certains comentateurs, comme un téléscopage suggestif de « Ragouël » et de Tobbi(t/e) »? Certains épisodes du *Roman comique* particularisent ce rapport Père-Fils sous les traits confirmés d'une sollicitation contradictoire, qui se répercute mystérieusement dans les actions les plus saillantes du récit, auxquelles participent des personnages différents[9]. Scarron dut au moins retrouver dans le texte biblique le reflet de ses préoccupations concernant le ciment social, imbibé d'une violence dont les fondements originels s'exposent dans le récit biblique, justifiable comme une mise en garde, touchant les sensibilités communes par un jeu de symboles où ne s'épuisent pas tous ses moyens.

Le jeu réflexif précédemment souligné trouve donc son sens dans la menace de mort qui vise indifféremment Tobit et Tobie. Mais l'affrontement de ces doubles qui n'a jamais lieu est détourné par l'équivalence des situations, corsée par les effets de miroir où se confondent les acteurs du récit. S'effectue ainsi l'économie de l'affrontement dont le souci se rappelle à nous aux deux extrémités de l'histoire de Tobie. Cette démonstration, que l'on peut qualifier de poétique puisqu'elle s'adresse plus à la sensibilité qu'à l'entendement, incite le lecteur à surmonter un tourment intime, commun à tous les hommes, qui s'élargit dans la menace qui guette Jérusalem, anticipée dans l'aveuglement de Tobit. Mais l'adhésion spirituelle de Scarron au contenu de cette démonstration se nuance par une volonté autocritique, intéressée au rôle de la mimésis dans un art où Scarron a donné le meilleur de lui-même...

L'Ange Raphaël qui guide Tobie dans son voyage se substitue bientôt à lui dans l'échange commercial dont Tobie a été chargé par son père. Au grade angélique de Raphaël, premier des sept Anges, répond en chiasme la situation de Tobie qui succède aux sept premiers maris de Sarra. Cette équivalence énigmatique, qui ajoute ses couleurs spirituelles à la ronde des doubles décrite plus haut, vaut d'être soulignée pour le rôle de guide joué par Raphaël sans découvrir son identité. Ce travail d'acteur, où s'incarne assez bien l'idéal de la troupe comique égarée parmi les hommes, est concurrencé par le chien qui « les suivait » (XI : 4) dont l'apparition tardive dans le récit (s'il les a accompagnés en route) conjugue les

9 Le mythe de Tobit serait-il à l'origine du scénario qui oppose, aux deux pôles de l'histoire du Destin, le véritable père de ce dernier et le baron d'Arques, qui l'a recueilli? Quoi qu'il en soit, la séquence narrative où le Destin retrouve son père recèle des détails où paraît se dramatiser la contradiction perturbatrice imposée par le Père: « Il me promena dans deux ou trois rues, me carressant(...), et puis *me quitta* tout d'un coup, me défendant expressément de le revenir voir (...) Je *le quittai* et m'en allai voir monsieur de Saint-Sauveur, qui me reçut en père. » (Ce dernier a pourtant autrefois confié le jeune Destin au baron d'Arques, que le Destin évoque aussitôt dans le même passage.)

Il faudrait longuement commenter cette citation, agrémentée d'une approximation numérique « deux ou trois » où la contradiction en question prend la forme d'une conjonction du pair et de l'impair. A l'autre pôle du ch., le baron d'Arques s'apparente au père du Destin qui observe, au terme d'un duel qui l'oppose au fils du baron : « le baron (...) m'en voulut d'autant plus de mal qu'il m'avait toujours voulu beaucoup de bien. »

fonctions de guide et de messager de Raphaël. Scarron avait-il cannaissance de la rédaction corrompue, substituant le Seigneur à ce chien?

On comprend la vantardise de Ragotin : « J'ai fait autrefois le chien de Tobie » quand la vue de ce chien aperçu avant son fils par la mère de Tobie équivaut à celle des deux compagnons. Au terme des jeux identificatoires qui parcourt le récit, ce chien bien dressé peut bien apparaître (pour les yeux d'un Scarron si enclin à déléguer à ses personnages une valeur allégorique impliquant l'essence même de son art[10]) comme une allégorie du travail de l'acteur et comme un symbole idéal de ses changements de personnalité, dans la mesure où ce chien constitue la résultante des effets de miroir! où se brouillent les individualités du récit biblique, rassemblées dans l'Unité du « Seigneur ». En même temps l'identification consciente du bouffon Ragotin à ce chien désigne elliptiquement les origines violentes de l'art théâtral ou du moins sa valeur sacrificielle et cathartique, affirmée dans l'allusion au récit biblique dont le contenu et la forme exposent et d'une certaine manière solutionnent un problème auquel se ramèneraient tous les arts, envisagés comme techniques d'imitation.

Les ambitions de Ragotin metteur en scène et décorateur (qui s'aiguisent au contact de ses doubles rivaux) font glisser tout l'art du théâtre et ses « règles », ses modèles, sur la même pente. Cette culpabilité rejaillit plus généralement sur l'art littéraire, d'après les problèmes de filiation auxquels renvoie l'histoire que Ragotin n'a pas inventée, reprise en charge par le narrateur-auteur du *Roman*. Scarron préfigure ainsi le Nerval de *La main enchantée*, facétieux récit où Nerval évalue tous les aspects de la mimésis, ressaisis dans une interrogation qui porte évidemment sur son art, jugé foncièrement diabolique. Le problème de l'originalité artistique et celui de la citation entrent dans le champ de ce questionnement, qui vise avant tout le « charme » de son écriture, comme chez Scarron dont les capacités mimétiques ne s'exercent pas seulement dans les emprunts voyants (à la littérature espagnole), mais encore et surtout dans une fidélité exaspérée aux canons rythmiques qui régissent son écriture.

Le thème théâtral est donc pleinement justifié pour servir le questionnement poétique de Scarron, qui porte en fait sur tous les aspects, sociaux et culturels (eux-mêmes si diversifiés) de la mimésis. Or la perfection formelle du texte des chapitres du *Roman* peut s'aprécier comme un reflet tangible du même questionnement, quand le Double nous parle de lui-même à travers la structure générale de chaque chapitre. Je n'oserais affirmer que la valeur allégorique déjà soulignée du thème théâtral se maintienne à l'égard de ce problème de formes, malgré le parallélisme des deux évocations concernant ce thème, qui balisent l'espace narratif du chapitre. Il s'agit en effet du chiasme associant « la plus grande *partie* (des comédiens) » désignés par le syntagme « *autant* de manchettes et (...) *autant* de mains » et - à l'autre pôle du chapitre, les deux allusions contiguës : « une vingtaine de cavaliers, tant plus que moins, avec autant de demoiselles » et « une *partie* (de cavaliers loués) et l'autre (...) de carton ».

---

10 Si le *Roman comique* préfigure les tendances modernes du roman qui se « raconte » lui-même (B. Tocanne: « Scarron et les interventions d'auteur dans le *Roman comique* », *Mélanges Pintard*, 1975) certains personnages, dont le nom revêt une valeur symbolique particulière aux yeux de Jacques Morel (« La composition du *Roman comique* », dans *L'information littéraire*, 1970, p. 213) semblent incarner par leur apparence physique et par leurs actions leur comportement psychologique, une conception baroque de l'art, exemplifiée par le travail littéraire de Scarron.

Le jeu réflexif de ces deux passages nous propose une sorte de condensé visuel et textuel du questionnement poursuivi sur le double. Curieusement, ce jeu trouve un modèle sans doute inconscient dans le parallélisme de deux évocations disposées aux ch. V et XII de l'Histoire de Tobie, où la notion de « moitié » et l'usage du numéral « vingt » en particulier peuvent se mettre en rapport avec les précédentes citations. Les propos de Tobit parlant à Tobie (V : 5, 33) : « Nous avons échangé nos signatures sur un billet, et je l'ai coupé en deux pour que nous en ayons chacun la moitié (...) Dire que cela fait vingt ans que j'ai mis cet argent en dépot »; ces propos se renouvellent en XII (4 et 5), partagés entre les bouches du père et du fils.

La crise de l'identité qui se dramatise ainsi dans le texte biblique est encore signifiée chez Scarron par une disposition analogue, impliquant justement le thème théâtral... Mais l'importance même de ce thème se dilue, quand ces mêmes détails du texte de Scarron : « (vingt) cavaliers(...) mille galanteries » (astucieuse alchimie des contraires!) nous renseignent encore sur le rythme du texte, véritable « machine harmonieuse » (pour reprendre une expression du ch. XV, où Ragotin lui-même donne une sérénade à l'Etoile). Ce rythme est notamment perceptible à travers les séries de termes ou d'expressions que je ne peux commenter ici, répétés dans une régularité obsédante[11] qui répond essentiellement au jeu des nombres 6 et 12. Une série particulièrement expressive est inspirée par le mot « comédie(n) ». Le 'Double' y trouve son expression la plus aboutie, avec 4 formes au masculin pluriel équilibrées par 4 formes au féminin pluriel, dans une harmonie que perturbe malicieusement le « plus vieil comédien » - l'expression reprise à la bouche de La Rancune par Ragotin, lovée dans la suite continue de trois répétitions du mot « comédie ». Sans rien dire ici de la parenté préoccupante qui relie le dire de Scarron (le verbe « dire » est employé douze fois dans ce chapitre) et celui des rédacteurs de la Bible qui adaptent à notre écoute les rythmes prétendus célestes, je laisserai parler pour conclure cette rapide discussion la valeur allusive de ce carré lexical de la « comédi(e) », par lequel le théâtre, entendu comme le lieu culturel des faux-semblants, participe au vocabulaire symbolique où se voit signifiée la contradiction si reculée qui se musicalise dans l'« horlogerie » poétique de Scarron.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

11 Jacques Morel (*op. cit.*,) et Jean Pierre Chauveau (« Diversité et unité du *Roman comique* », *Mélanges Mongrédien*, 1974, p. 165) ont mis à jour l' « harmonie » de cette oeuvre dont l'« unité baroque » n'est pas apparente. Jean Serroy, dans *Roman et réalité : les histoires comiques du XVIIème siècle*. Minard, 1981, p. 438) parle même d'une « méticuleuse horlogerie » à propos de la technique littéraire de Scarron.
J'ai moi-même consacré à cet aspect de l'art de Scarron un article centré sur le ch. III du *Roman* (« La machine harmonieuse de Scarron », *XVIIème siècle*, 1996-2).

III. MARGES ET MARGINALITES

Aline LE BERRE:

La démythification de la virilité dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* de J. M. R. Lenz. : entre marginalité et intégration.

Richard DEDOMINICI :

L'horreur et l'héroïsme : double aspect d'une marginalité dans Le *Trouvère* de Giuseppe Verdi.

René AGOSTINI:

La Charrue et les Étoiles de Sean O'Casey : en marge d'une révolution, ou la Révolution en marge

Emmanuel NJIKE:

La dérive de l'engagement politique dans *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre

Brigitte URBANI:

Musique, génie, folie : *Novecento Pianiste*, de Alessandro Baricco.

LA DEMYTHIFICATION DE LA VIRILITE DANS *LE PRECEPTEUR* ET *LES SOLDATS* DE J. M. R. LENZ. ENTRE MARGINALITE ET INTEGRATION.

Jacob Michael Reinhold Lenz a vécu dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, de 1751 à 1792. Il fait partie de cette génération de jeunes dramaturges du *Sturm und Drang*, qui, avec Goethe et Schiller à sa tête, a révolutionné le théâtre allemand. Effectivement, tout dans sa vie personnelle le prédispose à adhérer à ce mouvement de contestation et de refus. Soumis dans son enfance à la férule d'un père pasteur, rigoriste et hostile à sa vocation littéraire, il s'affranchit très vite de ce joug trop pesant, pour mener une vie instable. D'un tempérament passionné et impétueux, souffrant d'éthylisme et de crises de folie, il constitue la vivante incarnation de ces héros désaxés, asociaux qu'affectionne précisément la littérature d'alors. Et pourtant son destin est de rester un marginal. Il l'est dans son existence, mais il l'est également au sein du *Sturm und Drang*, dans lequel il occupe une place à part.

Le *Sturm und Drang* célèbre, en effet, le vitalisme, la nature, par opposition à la culture. Ses représentants s'élèvent contre une tradition sclérosante et desséchante, facteur, à leur avis, de décadence. Alain Faure définit ainsi leurs aspirations:

> 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 renverse le système rationaliste et éthique de l'Aufklärung pour lui substituer un sentiment existentiel fondamentalement irrationaliste et esthétique.[1]

Dans un tel contexte d'hostilité à la civilisation et à l'abâtardissement qu'elle entraîne, de refus des règles, et d'aspiration à l'épanouissement du moi, il n'est pas étonnant d'assister à l'exaltation du titan, plus apte que tout autre à goûter la vie dans sa plénitude, homme fort s'opposant au dégénéré, pâle produit d'une société sclérosante. C'est ce que fait Goethe lorsqu'il crée le personnage de Götz de Berlichingen. Götz, chevalier pillard, est un héros surdimentionnel, guerrier intrépide et valeureux, incapable de jouer les courtisans, revendiquant obstinément son indépendance. Plus tard, Schiller esquisse, avec Karl Moor, le héros des *Brigands*, une figure quelque peu comparable de rebelle impétueux et volontaire, faisant éclater les frêles remparts de la société.

---

1 Alain Faure: « Le Sturm und Drang: une génération en révolte ». In *Littérature & Civilisation au capes et à l'agrégation d'allemand (session 1996)* - Bibliothèques des Nouveaux Cahiers d'allemand, Collection Concours sur programme, volume V/2, études rassemblées par E. Faucher, janvier 1996, p. 49.

Sur ce point, Lenz témoigne d'une originalité surprenante. Ses héros ne sont nullement des êtres d'exception. Ils ne se distinguent pas de la masse, mais incarnent une humanité moyenne pitoyable. Et même, ils frappent par leur faiblesse et leur veulerie. Aussi peut-on se demander s'il n'existe pas chez lui une démythification de la virilité, une volonté de s'inscrire en faux par rapport à l'idéal du *Sturm und Drang*, pour prôner d'autres valeurs.

I. DENONCIATION DU SEDUCTEUR.

Habituellement, et si l'on se réfère à un mode de représentation traditionnel, la virilité se traduit par la force, la combativité, l'aptitude à la conquête. Elle se manifeste donc essentiellement dans deux domaines, l'amour et la guerre. L'homme, au sens plein du terme, est un guerrier et un amant fougueux. Or, Lenz démythifie, dans ses pièces, ces deux fonctions. C'est particulièrement le cas avec Desportes, le héros des *Soldats*, qui, comme officier de l'armée française et séducteur impénitent, réunit en lui ces deux aspects.

1. Le séducteur averti

Desportes est dépeint sous les traits d'un fantoche sans scrupule, incapable de sentiments véridiques, usant d'astuces grossières pour séduire Marie, la fille d'un commerçant de Lille. Il commence par des flatteries, lui déclarant:

> Je vous jure que de ma vie je n'ai vu d'être plus parfait que vous;[2]

Il l'appelle « divine Mademoiselle ». Puis il cherche à la corrompre en l'emmenant à la comédie à l'insu de ses parents, en lui offrant des cadeaux, d'abord une aigrette, puis un petit coeur entouré de pierreries. Il prétend même avoir composé pour elle un poème:

> « O toi, suprême objet de mes purs instincts
> « Je t'adore, mon aimée, je veux t'aimer toujours
> « Puisque l'affirmation de mon fidèle amour,
> « Merveilleuse lumière, renaît tous les matins. »[3]

La caricature se fait incisive. Lenz se moque du style rococo qui marquait le lyrisme amoureux du début du siècle. Il accumule les clichés les plus plats, les images les plus stéréotypées pour discréditer une littérature idéalisatrice, mais il en dénonce également les effets ravageurs sur des âmes naïves[4]. Non seulement Marie est éblouie par ce style

---

2 Jakob Lenz. *Théâtre. Le Précepteur. Le Nouveau Menoza. Les Soldats*, précédé de Notes sur le théâtre.Texte français de René Girard et Joël Lefebvre. Paris, l'Arche, 1972, *Les Soldats*, acte I, scène 3, p. 238.

3 *Ibid.* acte I, scène 6, p. 248.

4 Cf. Jean-Paul Soulé-Tholy: « Il condamne ainsi les beaux parleurs galants de la haute tragédie et de la comédie saxonne, mais aussi les personnages sentimentaux de la comédie larmoyante, quand il ironise sur ces héros qui murmurent avec des trémolos dans la voix de tendres discours à leurs bien-aimées. » - (« Le personnage dramatique dans le théâtre de Lenz », p. 26. In *Etudes Germaniques*, Janvier-Mars 1997, p. 15-36.)

dithyrambique, mais même son père se laisse ébranler. Brave bourgeois, peu familier de la poésie, il ne discerne pas le caractère convenu et frelaté de ces vers. Au contraire, il est impressionné et croit à un amour qui s'affirme pur et fidèle, alors qu'il n'est ni l'un ni l'autre, et en conclut avec une désarmante crédulité:

> Je vois qu'il a des intentions honnêtes.[5]

Desportes fait donc figure de hâbleur peu scrupuleux qui a beau jeu d'abuser des gens ignorants. Ses ruses sont grossières, mais elles ne sont pas identifiées comme telles par ces bourgeois, peu habitués au langage galant et mondain en vigueur dans l'aristocratie, désarmés devant une phraséologie qui leur en impose d'autant plus qu'ils la comprennent moins.

Le séducteur Desportes profite donc de cette vulnérabilité. Il est lâche, car il s'attaque à plus faible que lui. Il applique les règles de la stratégie amoureuse à une jeune fille qui n'en a aucune idée, alors qu'une aristocrate, mieux avertie, aurait su se défendre. Il exploite à son profit la différence entre les classes sociales et n'hésite même pas à faire une fausse promesse de mariage pour parvenir à ses fins. Lenz campe le portrait d'un menteur, d'un tricheur, et prive ainsi l'image du séducteur de toute aura. Desportes n'a aucune délicatesse, aucun sentiment. Il ne possède pas cette qualité virile par excellence qu'est le courage.

Au contraire, après avoir abusé de Marie, il prend la fuite peu glorieusement, en laissant des dettes. Marie est mise au courant par un tiers, Mademoiselle Zipfersaat:

> Je suis tout juste venue vous dire que le baron Desportes est parti ce matin sans laisser d'adresse.[6]

La démythification du séducteur va de pair avec celle de l'officier:

> Vous voyez bien comme sont messieurs les officiers. J'aurais pu vous le prédire.[7]

Lenz établit un lien très net de cause à effet entre l'état militaire et cette vile défection pour discréditer celui-ci. Desportes, avec une lâcheté typiquement masculine, veut surtout éviter toute discussion pénible, toute scène de larmes. Il n'affirme donc pas sa volonté de rupture, mais laisse Marie dans le flou, et même entretient en elle des espoirs fallacieux.

En effet, une fois parti, de peur qu'elle ne se mette à sa recherche et ne vienne lui demander des comptes, il lui adresse des lettres faussement rassurantes où il la berce de belles promesses:

> Votre cher père m'en veut de lui faire attendre son argent si longtemps. Je vous prie de l'apaiser jusqu'à ce que je trouve

5 *Les Soldats*, op. cit., acte I, scène 6, p. 248.
6 *Ibid.* acte III, scène 3, p. 265.
7 Id.

> une occasion commode de tout découvrir à mon père et d'obtenir de lui l'autorisation de vous posséder, vous, mon amour, pour l'éternité.[8]

Mais, en contrepoint, un monologue indique les réflexions qu'il se fait à lui-même et qui ne sont pas dans le même style:

> Il faut bien que je lui dore un peu la pilule, sinon cette correspondance ne s'arrêtera jamais, et mon père finira par intercepter une lettre.[9]

Ce langage trivial jure avec les tournures alambiquées de la lettre. Lenz dénonce ainsi la comédie sociale, le fossé entre l'être et le paraître. Par la même occasion, il dépouille son héros de son enveloppe flatteuse d'officier brillant, pour montrer qu'elle abrite un être grossier et bassement pragmatique, qui louvoie, atermoie pour se dépêtrer à moindres frais d'une situation désagréable. Cette juxtaposition de deux styles opposés, l'un littéraire, l'autre parlé, et la dichotomie qui en résulte, permettent une démythification radicale de l'amour, réduit à des formules creuses, et du séducteur, banalisé. Desportes, ramené à sa vérité, se révèle un être commun et vulgaire, hanté par la préoccupation ordinaire du séducteur: se débarrasser le plus commodément possible d'une conquête devenue encombrante et dont il redoute les réactions violentes.

Il envisage d'employer à cette fin une technique classique: passer sa maîtresse à un autre:

> Si je pouvais rendre Mary amoureux d'elle, de sorte qu'elle finisse peut-être par m'oublier...[10]

Et, en un crescendo dans l'ignoble, ce ne sera bientôt plus à Mary, mais à son chasseur qu'il décidera de la livrer. Lors d'un repas avec le lieutenant de Mary, il se livre à des propos injurieux sur la jeune femme:

> C'est comme je te le dis, ça a toujours été une putain, depuis le début, et si elle a été gentille avec moi, c'est seulement parce que je lui faisais des cadeaux.[11]

Les mécanismes psychiques du séducteur sont analysés avec une cruelle lucidité. Celui-ci a besoin de rabaisser sa victime pour justifier l'abandon où il la laisse. Plus il la noircit, plus il jette la suspicion sur sa pureté, moins sa propre conduite paraît blâmable. Mais ainsi, il ajoute à la trahison la calomnie.

Puis vient le sommet de l'infamie, lorsque Desportes découvre son plan à son interlocuteur:

---

8 *Ibid.* acte III, scène 7, p. 273.
9 Id.
10 *Ibid.* p. 274.
11 *Ibid.* acte V, scène 3, p. 293.

> Tu sais que mon ordonnance est un costaud, le temps va leur sembler long, à tous les deux, tout seuls dans une chambre. J'attends de voir ce qu'il en fera. *(Il ricane.)* Je lui ai laissé entendre que je n'en serais pas contrarié.[12]

On comprend qu'il a incité son ordonnance à abuser de la jeune femme. Lenz pousse donc son portrait de séducteur jusqu'aux plus extrêmes limites du sordide. Il pulvérise le discours idéalisateur communément admis, tout ce mode de représentions commodes véhiculées par une littérature édifiante selon lequel amour rime avec éternité, ou aristocratie avec honneur, ou militaire avec bravoure. Il dégonfle les baudruches des stéréotypes, et projette une lumière crue sur une réalité affligeante, celle de la guerre des sexes, celle d'un rapport de force où chacun cherche à exploiter l'autre.

Car même si Marie est bien loin de rivaliser en fourberie avec son séducteur et reste pitoyable dans son rôle de victime, elle ne fait pas preuve d'un total désintéressement. Si elle s'est donnée à Desportes, c'est pour le fixer, et ainsi l'amener à un mariage qui aurait constitué pour elle une réussite sociale éclatante.

Lenz arrache les masques et piétine avec application la fiction des grands sentiments. Derrière les rôles de l'ingénue et de l'amoureux, il montre la femme et l'homme, tels qu'en eux-mêmes, avec leurs calculs dérisoires et mesquins. Et surtout il enlève à Desportes le costume chatoyant du brillant aristocrate pour dévoiler l'individu à l'état brut lorsque le jeu social a cessé et qu'il n'est plus nécessaire de feindre ni de se conformer au code des bonnes manières. Il crève le mythe de la séduction, pour en dénoncer le cabotinage affligeant et les lamentables arrière-pensées. Une fois le personnage de Desportes mis a nu, il ne reste plus qu'un rustre, un pleutre, un cynique sans envergure, qui mérite amplement la mort par empoisonnement que va lui infliger son ancien rival Stolzius. Lenz le fait entrer dans un néant qui l'habitait déjà de son vivant, et suggère ainsi que sa mort n'est pas une grosse perte pour l'humanité.

Il casse donc les vieilles lunes sentimentales de la comédie larmoyante[13]. Il se veut terre à terre, banal, prosaïque pour refléter le plus fidèlement possible la platitude quotidienne. Il s'efforce d'ôter à son public les illusions, qui lui permettent de vivre, et de le confronter à la vérité simpliste et souvent désespérante des êtres. Il lui administre une douche froide, en balayant les idées reçues. Et le personnage de Desportes ne constitue pas son seul portrait à charge de séducteur.

Le lieutenant de Mary, autre galant de Marie, paraît certes moins corrompu. Il se montre quelque peu choqué des propos de Desportes lors du fameux repas. Il prétend même qu'il était prêt à épouser la jeune fille:

---

12 Id.

13 Cf., sur le côté novateur du théâtre de Lenz, Jean Mondot: « Il n'empêche qu'en actualisant ce type de rapports fondés ouvertement sur l'argent et le désir sexuel, exprimé sans fards, il [Lenz] ouvre déjà une brèche dans le mur des conventions protégeant la comédie classique moderne. Il élargit ainsi expérimentalement le territoire du langage et du dialogue comiques. Il laisse libre cours à une parole plus franche, plus vraie, mais aussi plus inquiétante parce que plus déstabililsante que dans la comédie à la française ou à la saxonne. » - (« Lenz, adaptateur de Plaute. », p. 45. In *Etudes Germaniques*, Janvier-Mars 1997 - p. 37-48).

> Et, que le diable m'emporte, camarade, je l'aurais épousée si le jeune comte n'était venu se mettre en travers.[14]

Cependant, on peut douter du sérieux de ses intentions, car il se livre à des propos sur Marie qui, s'ils ne sont pas aussi méchants que ceux de Desportes, n'en doivent par moins froisser la sensibilité de Stolzius, l'amoureux éconduit, présent en tiers, comme serveur. En effet, ils banalisent la jeune femme, ils donnent d'elle l'image d'une coquette, portant des jupes transparentes pour exciter le désir des hommes, bref, ils la transforment en objet sexuel, en proie, tout juste bonne à être capturée.

En revanche, il n'est nulle part question d'amour. Mary constate:

> L'envie que j'avais d'elle m'a passé. Depuis ce temps, je n'ai jamais pu vraiment me raccommoder avec elle.[15]

Lenz évoque avec un grand réalisme ces conversations assez libres entre hommes sur les mérites d'une femme. Il montre que cette dernière y est dépouillée de sa dignité humaine, rabaissée au rang de bien de consommation[16]. Finalement, Mary ne diffère guère de Desportes. Lui aussi a convoité Marie, mais il ne l'a jamais aimée, aussi ne sent-il pas ce qu'il y a de choquant dans un tel entretien, qui, en détaillant les avantages physiques de la jeune femme et ses défauts moraux, lui fait subir une seconde défloration, la dégrade un peu plus. Ne la désigne-t-il pas lui aussi par une épithète péjorative: « les filles de cette sorte »? Implicitement il souscrit à l'opinion de son interlocuteur, il lui donne raison. Au fond, aucun des deux hommes ne parle de son ancienne conquête avec sympathie, car aucun d'eux n'a ressenti d'attachement réel pour elle.

Lenz fait oeuvre de psychologue clairvoyant et pessimiste. Il s'efforce de dévoiler le fond des coeurs, de suggérer le néant ou du moins la superficialité des sentiments, en même temps qu'il dénonce la mentalité de prédateur des officiers. Il analyse avec une rare lucidité le caractère dévalorisant de ces conversations portant sur les mérites sexuels d'une tierce personne. La femme, en particulier, s'y trouve jetée en pâture, livrée à la rumeur, humiliée. Vrai et faux s'y mêlent en un ensemble composite et contribuent à la souiller. Dans ces conditions, la virilité devient encombrante, elle ravale aussi bien celle qui en est la victime que celui qui en est le détenteur. A la limite, Mary et Desportes ne sont pas entièrement responsables de leur indélicatesse et de leur grossièreté. Leurs manières de rustres, leur manque d'élévation et de civilité, ils les doivent à des instincts tout puissants chez eux.

Cette thèse se trouve accréditée par une péripétie qui fit scandale, à l'époque, dans une autre pièce, *Le Précepteur*, la castration du héros, Läuffer.

2. Le séducteur par accident

Avec son précepteur, Lenz campe un anti-Götz, aux antipodes du titan démesuré. Loin de chercher à secouer l'édifice d'une société répressive, Läuffer n'ambitionne que de s'y

14 *Les Soldats*, op. cit., acte V, scène 3, p. 294.
15 Id.
16 Cf. Jean Mondot: « Par l'expression franche, voire brutale du désir, Lenz adaptateur de Plaute a su se débarrasser du discours affadi de la comédie traditionnelle. » - (« Lenz, adaptateur de Plaute », op. cit., p. 48)

adapter le mieux possible. Il incarne l'homme moutonnier et grégaire par opposition au chef indépendant, au meneur qui ne se plie à aucune contrainte[17]. Il est obligé, pour conserver sa place, d'accepter les caprices de ses maîtres. On ne cesse de lui rogner son salaire. Même lorsque son élève, le jeune Léopold, se permet de le gifler, il n'a pas l'audace de se révolter, car il a acquis une mentalité de valet[18].

Or, le paradoxe est que ce jeune homme, au comportement si peu viril, n'en est pas moins habité par une virilité exigeante, qui le pousse à séduire la fille de la maison, la jeune Gustchen. Comme avec le personnage de Desportes, toute la tentative démystificatrice de Lenz consiste à faire voler en éclats l'amalgame communément pratiqué entre virilité et courage, à casser ce couple devenu indissoluble dans les esprits, à démontrer que la virilité peut très bien coexister avec la lâcheté la plus sordide. Cependant, il n'accable pas son héros, qu'il présente plutôt comme un pauvre diable, mal dans sa peau, dépassé par une sexualité qu'il ne maîtrise pas.

Läuffer appartient à la catégorie des séducteurs occasionnels. Lenz pratique, en effet, de subtiles distinctions parmi ce genre d'individu. Il fait dire à l'un de ses héros dans *Le Précepteur*:

> Un homme qui poursuit une femme par tous les moyens est une chiffe ou un scélérat. Une chiffe s'il n'est pas capable de se dominer, au point de perdre de vue le respect qu'il doit à l'innocence et à la vertu. Un scélérat, s'il ne veut pas se dominer et si, comme le diable dans le paradis, il met tout son bonheur à causer la perte d'une femme.[19]

Alors que Desportes était le pur scélérat, Läuffer est plutôt un mou, un aboulique, livré à ses pulsions, à une sensualité dont il ne sait pas se rendre maître, et qui devient alors pour lui une servitude[20]. Sa technique de séduction est beaucoup moins élaborée que celle de Desportes. Pauvre, d'origine obscure, il ne peut guère combler de cadeaux une jeune aristocrate beaucoup plus riche que lui. Il se contente d'utiliser la rhétorique sentimentale à la mode à l'époque, et se pose en amant désespéré:

---

17 Rosemarie E. Petrich déclare à son sujet: « Au lieu de le considérer comme un héros tragique, ce pour quoi lui-même aimerait tant se faire passer, nous devons le considérer comme un pauvre fou. » (p. 281, « Religion und Komödie. *Der Hofmeister* von J.M.R. Lenz ». In: *Wege der Worte*. Festschrift für Wolfgang Fleischhauer. Köln/Wien. 1978, p. 277-287.)

18 Cf. Christian Klein: « Au-delà du témoignage sur sa condition de valet et de souffre-douleur familial (entre la mère, le fils et la fille), ce petit épisode confirme le refus - contre ses intérêts immédiats - de participer à une éducation répressive. » - (« Ich weiß nicht, soll das Satire sein, oder- »... Intertextualité et indétermination dans *Le Précepteur* de Lenz, p. 139. In *Etudes Germaniques* - Janvier-Mars 1997 - p. 131-142).

19 *Le Précepteur*, op. cit., acte IV, scène 6, p. 118.

20 Le personnage de Läuffer peut être diversement interprété. Cf. Christian Klein: « Läuffer est-il un aventurier naïf et maladroit ou est-il pris au piège des sentiments? [...] On peut - même s'il convient peut-être d'introduire là quelques prudentes réserves - suivre sur ce point le portrait, que dresse Girard, d'un séducteur conscient et organisé sur le modèle des pièces contemporaines de Lenz. » - (« Intertextualité et indétermination dans *Le Précepteur* de Lenz », op. cit. p. 138.)

> De toute façon, je demanderai à Monsieur votre père d'éloigner l'objet de votre horreur, de votre haine et de toute votre cruauté. Je vois bien que vous supportez de moins en moins de prendre des leçons avec moi.[21]

Lenz ridiculise ce discours amoureux, dont il souligne le côté factice par l'enflure du vocabulaire et la répartition conventionnelle des rôles entre une amante forcément cruelle et un amant nécessairement torturé. Les réminiscences livresques sont évidentes et créent un décalage complet par rapport à la réalité. La suite démontre en effet que Läuffer n'éprouve qu'une vague attirance sexuelle pour son élève, due au fait qu'il la côtoie quotidiennement, et qui, une fois assouvie, s'émousse très vite. La phraséologie est d'autant plus outrée qu'elle est destinée à camoufler l'absence de tendresse réelle et la brutalité des instincts[22]. Il tourne résolument le dos à la comédie larmoyante.

Encore plus que dans *Les soldats*, Lenz dépoétise radicalement l'amour, qu'il réduit à ses composantes biologiques et animales. Il évacue la superstructure affective et idéaliste, bâtie par les hommes, et se comporte en scientifique ne tenant compte que des réalités tangibles, c'est-à-dire physiologiques. C'est un peu comme s'il présentait une expérience de chimie. L'accouplement de Läuffer et de Gustchen apparaît comme la simple résultante d'une mise en présence trop fréquente des deux protagonistes. N'intervient aucune notion d'affinité ou de sympathie particulières. Les deux jeunes gens sont réduits à leur identité sexuelle de mâle et de femelle[23]. Cette présentation froidement prosaïque escamote tout sublime. Lenz donne un coup de boutoir dans l'échafaudage romanesque dressé autour de l'amour qu'il décrit comme la simple satisfaction d'un instinct.

Et encore cette satisfaction n'est-elle pas source de bonheur, ni pour Läuffer, vite déçu et lassé, de plus condamné à fuir lorsque la grossesse de Gustchen s'ébruite, ni surtout pour celle-ci, mise au ban d'une société hypocrite qui fonctionne selon un mode de représentation et une morale idéalistes, et s'efforce de nier le plus possible la nécessité biologique. La jeune femme devra donc accoucher dans la clandestinité et la misère, avant de trouver une réhabilitation tardive, en épousant son cousin Fritz.

Quant à Marie, l'héroïne des *Soldats*, elle connaît un destin encore plus affreux. Sa malheureuse petite aventure avec Desportes gâche irrémédiablement sa vie, la pousse dans la pire des déchéances, puisqu'à la fin de la pièce elle apparaît sous les traits d'une mendiante et d'une prostituée.

Certes, on ne sait si Lenz veut dénoncer une virilité perturbante ou une société coercitive[24]. C'est là toute l'ambiguïté de son message, qui, vu sous un certain angle, peut

---

21 *Le Précepteur*, op. cit., acte II, scène 2, p. 79.

22 « L'amour réel entre aussi peu en jeu chez Läuffer que chez Desportes. A vrai dire, Gustchen et Marie n'en éprouvent pas non plus. Gustchen est pour Läuffer, comme Marie pour Desportes, objet d'une satisfaction des sens. » (Inge Stephan, Hans-Gerd Winter: *« Ein vorübergehendes Meteor »? J.M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland.* Stuttgart: Metzler, 1984, p. 160.)

23 Selon Andreas Huyssen, « l'amour apparaît ici sous sa forme la plus réduite, celle qui est assujettie au sexe. » (p. 136, « Gesellschaftsgeschichte und literarische Form: J.M.R. Lenz' Komödie *Der Hofmeister* ». In: *Monatshefte* 71 - 1979 - p. 131-144)

24 Cf., à propos de la multiplicité des interprétations possibles chez Lenz, Christian Klein: « La

sembler affreusement conservateur. Ne pourrait-on pas l'accuser de défendre la morale la plus rigoureuse, en dépeignant sous des couleurs dissuasives les suites d'un écart de conduite?[25] En fait, il s'érige probablement moins en donneur de leçon qu'en observateur réaliste. Il dresse un constat de l'état de la société et des mentalités à son époque, et il montre la tragique inadaptation de la société aux exigences physiologiques. A la violence et à l'anarchie de la pulsion sexuelle la société répond par des interdits, qui entraînent des feintes, des mensonges, une stratégie de conquête, mais aussi le châtiment de ceux qui ont transgressé les interdits. Lenz décrit une société castratrice, et il met en cause la virilité au sein de ce système, car elle est facteur de désordre et de trouble, elle est l'irruption de la nature au sein de la civilisation. Dans cette perspective, il semble vouloir faire l'éloge des héros peu virils.

II. JUSTIFICATION DU FAIBLE.

Il en existe plusieurs dans ses pièces, et tout d'abord Läuffer qui se castre à titre punitif, en apprenant les malheurs de Gustchen, son accouchement, sa tentative de suicide.

I. Le castrat

Bizarrement, il semble que la castration constitue un tournant dans sa vie, un nouveau départ. C'est en tout cas l'espoir qu'il nourrit:

> Peut-être pourrais-je maintenant commencer une vie nouvelle et ressusciter en devenant moi-même un Venceslas.[26]

Venceslas, le maître d'école chez qui Läuffer a trouvé refuge après sa fuite, prône effectivement l'ascèse au service du métier d'éducateur, considéré comme un sacerdoce. Il vit dans le dénuement et a renoncé à toute sensualité. Läuffer voudrait l'imiter et croit y parvenir grâce à la castration.

En évoquant la « vie nouvelle », la résurrection de son héros, Lenz laïcise la thématique religieuse de la renaissance. On peut même voir là une parodie iconoclaste du baptême, qui, selon l'orthodoxie, permet une seconde naissance, celle de l'esprit. Mais il s'agit d'un baptême sanglant, cruel, envisagé sous la forme hyper-réaliste et naturaliste qu'affectionne Lenz. Läuffer se rend malade, manque mourir et déplore son geste, à peine après l'avoir accompli:

> Et pourtant, Monsieur le maître d'école, je le regrette.[27]

Il ne suivra pas Venzeslas dans son idéal ascétique. Même castré, il ne peut se livrer tout

scène devient ainsi le lieu d'un débat polyphonique où plusieurs énoncés s'affrontent. » - (« Intertextualité et indétermination dans *Le Précepteur* de Lenz. » op. cit., p. 133.

25 Inge Stephan et Hans-Gerd Winter soulignent ce conservatisme en matière de morale sexuelle que Lenz aurait hérité de son père pasteur: « Cet idéal ascétique 'jeûnez et soyez chastes' montre que les rapports de Lenz avec la sexualité sont marqués par les conceptions paternelles. » (p. 28, *« Ein vorübergehendes Meteor »? J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, op. cit.).

26 *Le Précepteur*, op. cit., acte V, scène 3, p. 129.

27 *Ibid.* p. 128.

entier à une mission éducative désintéressée. Il reste l'ancien Läuffer et tombe amoureux d'une jeune paysanne, Lise. Ce revirement hautement invraisemblable pourrait indiquer l'échec absolu de la castration.

Mais ce n'est pas le cas. Il n'est pas certain en effet que Läuffer soit resté le même homme, car l'attrait qu'il ressent pour Lise est bien différent de celui qu'il éprouvait pour Gustchen. Il découvre enfin l'amour et veut épouser la jeune fille, signe de sa sincérité. Dans cette optique, la castration apparaît comme une libération par rapport à l'esclavage des sens, comme le moyen d'accès à l'amour sublime, c'est-à-dire au bonheur véritable[28]. Or les propos que Lenz met dans la bouche de son héros accréditent cette hypothèse. Il lui fait demander:

> Est-il donc nécessaire au bonheur conjugal que l'on assouvisse les bas instincts?[29]

C'est une façon de laisser entendre que la virilité n'est pas indispensable au « bonheur conjugal », et donc de la disqualifier, de la discréditer, de souligner son inutilité.

Ainsi, en évoquant la possibilité d'un amour heureux indépendamment d'une sexualité « normale », Lenz dévalorise celle-ci, et même laisse entendre qu'elle peut être un obstacle à la profondeur des sentiments et à l'épanouissement individuel. Il brise le tabou de la normalité, il inverse l'échelle des valeurs. Tant qu'il disposait de son intégrité physique, son héros a été lâche, incapable d'aimer et de s'assumer, il a dégringolé un à un tous les échelons de la déchéance. Maintenant qu'il est mutilé, il trouve un nouvel équilibre, un sens à sa vie. Ne déclare-t-il pas à sa bien-aimée:

> Allons trouver ton père, Lise. Qu'il donne son consentement, et je suis le plus heureux des hommes.[30]

Certes, ces mots projettent le lecteur dans un avenir qu'il ne lui sera pas donné de connaître, mais, en même temps, comme ils sont les derniers que prononce Läuffer dans la pièce, ils prennent un relief tout particulier. Il est significatif que le héros tienne son bonheur pour assuré, si le père de la jeune fille accepte le mariage. Or, Lise a déjà laissé entendre que ce sera le cas, puisque son père, un paysan, l'a engagée à rechercher une union avec un jeune bourgeois. Lenz, peut-être influencé par l'éducation puritaine de son enfance et par la peur de la chair qu'elle a engendrée chez lui, présente donc la castration comme la clé d'un avenir radieux pour son héros, esquissant ainsi l'utopie d'une humanité délivrée de la servitude des sens[31]. Bien sûr on peut considérer un tel dénouement comme une boutade supplémentaire, une pirouette humoristique destinée à introduire une distanciation. En fait, il semble qu'il

---

28 Selon René Girard, « Lenz définit la 'liberté morale' comme la capacité de résister aux pulsions sexuelles. » (*J. M. R. Lenz. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris: Klincksieck, 1968, p. 69.)

29 *Le Précepteur*, op. cit. acte V, scène 10, p. 144.

30 *Ibid.* p. 145.

31 Certains critiques estiment cependant que le mariage de Läuffer et de Lise ne peut être considéré comme un idéal. Christof Zierath écrit à propos de Lenz: « Cependant on ne peut supposer qu'il conçoive le mariage de Läuffer et de Lise comme un idéal enviable. » (p. 137, *Moral und Sexualität bei Jakob Michael Reinhold Lenz*, St. Ingbert: Röhrig, 1995)

aille plus loin, et qu'il reflète bien les propres inhibitions d'un auteur, chez lequel René Girard diagnostique une « fascination » et une « terreur du sexe »[32]. Il ne fait aucun doute que Läuffer incarne une tentation vivace chez Lenz, celle de refouler une sexualité, génératrice d'une agressivité et d'une violence qui lui répugnent[33].

2. Le lâche

C'est pourquoi on le voit, par ailleurs, et toujours dans cette même perspective de démythification de la virilité, condamner la vertu virile par excellence qu'est le courage. Il est vrai qu'il le fait sur le mode comique, par l'intermédiaire du personnage grotesque qu'est le musicien Rehaar dans *Le Précepteur*. Celui-ci affiche avec une étonnante impudence sa lâcheté, et même il s'en vante, à coups de formules lapidaires et iconoclastes:

> Un musicien n'a pas à être courageux, et un musicien qui a du coeur, c'est un jean-foutre.[34]

Rehaar joue dans la pièce un peu le rôle de bouffon du roi. Il profère des énormités apparentes qui contiennent un grand fond de vérité. Ses propos laissent entendre que le courage va de pair avec brutalité et rudesse, et ne peut se rencontrer chez l'artiste, homme fin et délicat. C'est une conception originale, à vrai dire révolutionnaire, qui va à l'encontre des idées communément admises, surtout de celles du *Sturm und Drang*, qui valorise le génie, être démonique, impétueux, considéré comme le créateur par excellence. On est loin du Prométhée de Goethe.

Lenz, mine de rien, avec son talent de pince-sans-rire, déboulonne les vieilles statues, remet en cause les évidences[35]. On ne sait jamais s'il est sérieux ou non. Son Rehaar est un personnage de farce, conçu à l'imitation de Polichinelle. Il encaisse les coups avec une facilité déconcertante et un absolu manque d'amour-propre. Lorsque Pätus, un étudiant qui a compromis sa fille, le gifle, il pleure, a un accès de colère stérile et finalement prend la fuite.

Pourtant, il existe en lui un certain stoïcisme, digne d'admiration, perceptible dans la façon dont il accepte son sort. Ainsi, il répond à Pätus qui lui demande comment il va:

> Comment voulez-vous que ça aille, Monsieur Paetus? Toujours content, jamais d'argent. C'est la devise du vieux Rehaar...[36]

---

32 René Girard: *J. M. R. Lenz. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris, Klincksieck, 1968, p. 69.

33 Même si la position de Lenz par rapport à la sexualité reste susceptible de multiples interprétations, on peut dire qu'il « ne plaide [...] en aucune façon pour une émancipation absolue du désir. » (Ingrid Haag, « Die Dramaturgie der Verschiebung im *Hofmeister* von Lenz. Oder : Über die Konstellation von Lücke und Glück », p. 119. In *Etudes Germaniques*, Janvier-Mars 1997, p. 113-130).

34 *Le Précepteur*, op. cit. acte IV, scène 6, p. 119.

35 Cf. Jean-Paul Soulé-Tholy: « Ce rejet d'un didactisme primaire qui propose au spectateur des maximes, des modèles idéaux à imiter ou des exemples à éviter ne signifie cependant ni esthétisme, ni neutralité de la part de l'auteur. » (« Le personnage dramatique dans le théâtre de Lenz, op. cit. p. 24.)

36 *Le Précepteur*, op. cit. acte IV, scène 6, p. 120.

Il est habité par le calme fatalisme de l'humble, accoutumé à se contenter de peu, à faire de nécessité vertu et à conserver dans l'adversité un visage serein. Ce refus de se plaindre, de s'attendrir sur ses mécomptes n'est pas sans dignité, et révèle chez Rehaar un fond d'énergie et de fermeté.

De même, sa façon tranquille de reconnaître sa poltronnerie, son manque d'hypocrisie, procèdent d'une certaine forme de courage. Apprenant que les troupes russes ont reculé devant les Turcs, il déclare:

> Les Russes sont de braves gens de s'être ainsi enfuis: Rehaar se serait également enfui et tous les gens intelligents. Car à quoi ça sert de rester sur place et de se faire massacrer? Ha, ha, ha![37]

Il y a une certaine crânerie à avouer ainsi sa pusillanimité. Mais il l'avoue au nom d'une autre valeur, l'intelligence. Il part du postulat que ces deux qualités s'excluent mutuellement et qu'il faut choisir entre elles. Lenz cherche à choquer, à frapper les esprits, en établissant des équations entre courage et bêtise, entre lâcheté et intelligence. Le plus frappant est qu'il défende l'intelligence contre le courage, s'opposant ainsi aux convictions les plus fondamentales des autres Stürmer qui, par réaction contre l'*Aufklärung*, méprisent la raison et lui préfèrent des facultés plus instinctives.

Lenz est conduit à réhabiliter l'intelligence, car il établit le système d'équivalences suivant: virilité = courage = stupidité et même perversité. Il fait dire à Rehaar au sujet des officiers:

> Tandis qu'avec les officiers... Ils font des enfants aux filles, ceux-là, et puis ils les laissent tomber. Ça vient de ce que ce sont des gens courageux, qu'on oblige à se faire massacrer. Car celui qui a du courage est capable de tous les vices...[38]

Il use toujours de la même tactique, qui consiste à s'abriter derrière des sophismes bouffons pour exprimer des opinions peu orthodoxes. Il ne pouvait probablement pas agir autrement en une époque où les vertus guerrières étaient unanimement respectées. Or, il est symptomatique qu'il associe toujours le courage à une intention dévaluante. Il s'attaque avec une rare efficacité et une grande modernité aux valeurs les plus sacrées à son époque, et s'avère bien en avance sur son temps par son antimilitarisme.

Il se livre à un éreintement en règle des soldats dans sa pièce du même nom, car il ne se contente pas de brosser les portraits à charge de quelques individus peu recommandables comme Desportes et Mary, mais il esquisse de l'armée en général une image pitoyable. Apparemment il voit en elle la résultante d'une idéologie de la force et de l'ordre, et montre qu'elle est fabricatrice de robots, de marionnettes dérisoires. Avec un humour grinçant il s'attache à dénoncer la vacuité totale de l'existence des militaires en temps de paix. Ceux-ci souffrent d'ennui chronique, d'un vide existentiel qu'ils s'efforcent de combler par des divertissements puérils, des farces d'une affligeante indigence, des commérages et des ragots mesquins, quand ce n'est pas, comme Desportes, en collectionnant les conquêtes. Il dépeint

37 Id.
38 *Ibid.* acte V, scène 2, p. 126.

des êtres médiocres, bas, vulgaires dont Desportes et Mary constituent les deux figures tristement emblématiques.

Il nous montre ces officiers rassemblés au café, où ils passent le plus clair de leur temps, se divertissant avec un parfait mauvais goût de Stolzius, rival malchanceux de Desportes, se livrant à des conversations oiseuses en un langage de charretiers: « Nous voilà bien avancés. Sacrée bande de trous du cul! »[39], déclare l'un d'eux, Haudy, à ses compagnons après l'échec de leur tentative de s'amuser aux dépens de Stolzius. En compensation, ils combinent un canular à l'encontre d'un de leurs camarades particulièrement curieux, Rammler. Ils veulent l'amener à partager la couche d'un vieil homme, en lui faisant croire qu'il s'agit d'une belle jeune femme. Lenz utilise donc un comique épais de gag.

Mais le grotesque n'a pas chez lui pour seule fonction de déclencher l'hilarité. Il est avant tout accusateur et satirique. Il a pour but d'évacuer les faux-semblants, de les confronter à la trivialité quotidienne, en l'occurrence de révéler la pauvreté morale et humaine qui se cache derrière les uniformes chamarrés des officiers, présentés comme des obsédés sexuels de la plus basse espèce. Le grotesque devient ainsi une arme qui fait voler en éclats la comédie sociale et réduit l'humanité à ses proportions les plus mesquines. Selon Inge Stephan et Hans-Gerd Winter, Lenz « apprécie dix fois plus le caricaturiste que le peintre idéaliste, car le premier parvient à rendre avec acuité la réalité. »[40] Le dramaturge pousse à l'extrême ce talent de caricaturiste dans sa peinture des officiers dont il s'acharne d'autant plus à souligner la nullité, la bêtise et la veulerie qu'ils jouissent dans l'opinion publique d'un certain prestige dû à leur bel uniforme et aux risques de leur métier[41].

On peut donc voir dans sa dénonciation de la virilité le reflet d'un esprit corrosif, systématiquement contestataire. En ce sens, Lenz est beaucoup plus révolutionnaire que le commun des Stürmer. Il applique son talent à une mise en cause radicale des tabous. Cependant, parallèlement, ne rend-il pas ainsi allégeance à un certain puritanisme? Après tout, ses héros, Desportes, Pätus ou encore Läuffer, avant sa castration, se sont opposés au rigorisme de la société en cherchant à satisfaire leurs instincts par tous les moyens. Lenz, qui se présente comme le chantre de la liberté et qui déclare que « la liberté, c'est l'élément naturel de l'homme, comme l'eau pour le poisson »[42], aurait dû les justifier. Or, c'est tout le contraire. Il blâme nettement leur comportement et apparaît ainsi sous les traits d'un moraliste plutôt sévère. Ainsi se manifeste sa profonde dualité. Il est rebelle à l'éducation piétiste de son enfance et, en même temps, il en reste tributaire.

C'est pourquoi il cherche à dépasser ses propres contradictions dans l'utopie d'un homme sinon asexué, du moins doux, affable, discret. Il aime ce genre de personnage, alors qu'il dénigre son antithèse, le combattant, le guerrier, le conquérant, que ce soit dans le domaine sexuel ou dans le domaine militaire. On le voit donc réserver non seulement un

39 *Les Soldats*, op. cit. acte II, scène 2, p. 256.
40 Inge Stephan; Hans-Gerd Winter: *« Ein vorübergehendes Meteor »? J. M. R Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, op. cit., p. 141.
41 Cf. Jean-Paul Soulé-Tholy: « Plus généralement, Lenz s'ingénie à empêcher toute identification avec des personnages sympathiques au premier abord, en démasquant très vite leurs faiblesses. » - (« Le personnage dramatique dans le théâtre de Lenz » - op. cit. p. 26.)
42 *Le Précepteur*, op. cit., acte II, scène 1, p. 72.

destin heureux à Läuffer, mais aussi à Rehaar. Ce dernier finit par émouvoir, grâce à sa candeur désarmée, l'étudiant Pätus, qui demande la main de sa fille. Tout est donc pour le mieux. Rehaar, comme Läuffer, se trouve en quelque sorte récompensé de son absence de combativité, de son incapacité à se défendre. Lenz en vient à démontrer que, paradoxalement, l'impuissance est plus constructive, plus féconde, que la virilité. Läuffer, et Rehaar à travers sa fille, fondent un foyer.

3. Le faux doux.

Mais le représentant le plus positif de cette catégorie d'individus est sans conteste Stolzius, le fiancé malheureux de Marie, dans *Les Soldats*. Il est le prototype du faible qui se révèle fort, puisqu'il finit par apparaître comme l'exécuteur de la vengeance divine. A travers lui, c'est bien l'antihéros que Lenz s'efforce de réhabiliter.

Stolzius ne présente, du moins au début de la pièce, aucun des signes distinctifs de la virilité. Au contraire, il joue le triste rôle de l'amant trompé, et devient un objet de risée pour les officiers qui, au café, se moquent de lui à grand renfort de plaisanteries lourdes, de sous-entendus grivois. Pris sous ce tir croisé de quolibets, il n'a plus d'autre ressource que la fuite, comme Rehaar. Une indication scénique précise:

> *Il s'éloigne en chancelant.*[43]

C'est un comportement peu viril. Lenz dépeint un être sensible, vulnérable, touché au coeur par la vulgarité ambiante, un être qui appartient au clan des vaincus, qui se situe aux antipodes de la forte individualité telle que l'aiment les *Stürmer*.

Stolzius est frêle, taciturne. C'est un introverti. Il rumine son chagrin à s'en rendre malade. A deux reprises, le dramaturge le représente « *la tête enveloppée d'une compresse* »[44]. Une telle précision est destinée à souligner sa fragilité. Lenz s'efforce, par tous les moyens, de démanteler les stéréotypes de la virilité. Stolzius ne souffre pas noblement de la trahison de Marie. Les compresses, qui enveloppent sa tête, le ravalent au rang de valétudinaire. Elles confèrent à son chagrin une certaine trivialité. Apparemment, il éprouve de violents maux de tête, signe qu'il ne sait pas dominer sa douleur.

Et, pour ne rien arranger, on nous le montre en compagnie de sa mère qui le traite en petit garçon déraisonnable:

> Va au lit, et tout de suite, je te l'ordonne! Que va-t-il arriver, que va-t-il sortir de tout cela? Je m'en vais te montrer, jeune homme, que je suis ta mère ...[45]

Le ton sans réplique, la succession des impératifs, tout cela fait partie du langage que l'on tient à un jeune enfant. De même, la solution adoptée de l'envoyer au lit, valable lorsqu'il s'agit de calmer un bambin, s'avère, dans le contexte, bouffonne et tragiquement inadaptée. Ainsi, Stolzius apparaît comme un jeune homme trop dorloté, maintenu par sa mère dans

43 *Les Soldats*, op. cit. acte II, scène 2, p. 256.
44 *Ibid.* acte I, scène 2, p. 236, acte III, scène 2, p. 263.
45 *Ibid.* p. 264.

un état d'infantilisation qui le désarme devant les épreuves de la vie[46].

Cette silhouette maternelle présente toutes les caractéristiques de la mère castratrice. Elle semble avoir étouffé chez son rejeton, à force d'attentions et de soins, tout ressort, toute énergie. Les indications scéniques sont significatives:

> *Elle lui prend le pouls.*
> *Elle veut l'emmener hors de la pièce.*
> *Elle l'entraîne de force*[47]

De ces notations se dégage une image apparemment dévaluante d'un Stolzius, anéanti par le chagrin, incapable de se ressaisir, surprotégé par sa mère qui l'adjure en ces termes:

> Va au lit, Charles, je t'en prie, pour l'amour de Dieu. Je te borderai bien chaudement.[48]

Cette mère abusive a le génie de réduire la peine amoureuse de son fils aux dimensions d'un banal malaise physique, qu'une bonne nuit passée dans un lit bien bordé suffirait à effacer. Involontairement, elle humilie ainsi son fils. De cette manière, le dramaturge souligne non seulement l'infantilisation du héros, mais aussi la tragique incompréhension qui le sépare de sa mère, et, de ce fait, sa grande solitude morale.

Or, tout son effort va consister à montrer que cet être, dont on a étouffé la virilité, et qui est devenu un objet de mépris pour des soldats imbus de leur supériorité, peut faire preuve de détermination et de courage. Il ne l'infantilise que pour mieux le grandir par la suite. Ce personnage, insignifiant au départ, révèle progressivement une force de caractère et une ténacité insoupçonnées; il est vrai que c'est pour accomplir un projet purement négatif: sa vengeance contre Desportes.

Dès son entretien avec sa mère, ce projet prend corps en lui:

> Retrouver le diable qui me l'a pervertie... Oh, tu vas me payer ça, tu vas me payer ça. Les jours se ressemblent, ce qui ne vient pas aujourd'hui vient demain, et ce qui vient lentement vient à point.[49]

Stolzius laisse entrevoir une persévérance, un sang-froid qu'on n'aurait pas attendus de lui. Il va effectivement réaliser son plan, malgré les difficultés qu'il présente. Il devient l'ordonnance du lieutenant de Mary pour pouvoir pénétrer dans le milieu militaire et approcher Desportes. Finalement, il se procure de la mort aux rats. Il empoisonne son rival

---

46 Cf. Jean-Paul Soulé-Tholy: « Stolzius, à qui sa passion réelle et son action pouvaient donner la stature d'un héros tragique, reste par son aspect (la tête bandée, souffreteux, fiévreux, tremblant) et son comportement (fils soumis à sa mère et soldat obéissant à son supérieur) l'éternel subalterne. Et le recours au poison, l'arme des faibles et des lâches, ne grandit pas le personnage. » - (« Le personnage dramatique dans le théâtre de Lenz », op. cit. p. 26.)

47 *Les Soldats*, acte III, scène 2, p. 264.

48 Id.

49 *Ibid.* acte III, scène 2, p. 264.

et se suicide.

Certes, on peut dire qu'il s'agit encore d'une réaction de faible, car elle est disproportionnée par rapport à l'offense et elle privilégie la solution du pire. Il aurait été plus sublime de voir Stolzius provoquer son adversaire en duel, mais cela n'aurait guère été réaliste, car un bourgeois ne sait pas se battre, et, de toute façon, jamais un aristocrate n'aurait accepté, à l'époque, un combat avec un représentant d'une classe sociale inférieure. Assurément, Stolzius aurait pu chercher à reconquérir Marie, ou encore à l'oublier. Il choisit le dénouement le plus négatif, la mort, et encore la mort lâche, empoisonnement et suicide[50]. Il fait figure de héros werthérien, habité d'un sombre tragique, le communiquant à son environnement.

Précisément Werther passe généralement pour un instable sans solidité intérieure, car on considère son suicide comme un aveu d'impuissance, un échec, une incapacité à assumer certaines contrariés. En général, le suicide semble l'indice d'un manque de souplesse, d'un affaiblissement des capacités d'adaptation et de récupération. On peut donc penser que Stolzius, dépassé par les événements, incapable de gérer la crise, se précipite dans la voie la plus mauvaise, qu'il recherche le désastre par un obscur masochisme. En somme, le meurtre et le suicide constituent les réactions typiques du faible, qui, n'admettant pas son impuissance, s'affirme en faisant oeuvre destructrice.

Cependant, après plus ample analyse, il ne semble pas que Lenz veuille donner une telle image de son héros. Dans le contexte où elle est placée, l'action de Stolzius peut recevoir une tout autre interprétation et être envisagée comme une manifestation de courage. D'abord, il faut noter que l'objectif prioritaire de Stolzius, c'est le châtiment de Desportes. Son suicide n'en est que la conséquence, car il sait que la peine de mort attend le meurtrier. Il anticipe donc sur le jugement inévitable du tribunal. Et puis, il y aurait une certaine lâcheté à faire bon marché de la vie d'autrui sans être prêt à sacrifier la sienne. Dans cette perspective, Stolzius apparaîtrait plutôt sous les traits d'un justicier au grand coeur, s'immolant au service d'une cause respectable, la punition du scélérat. Il deviendrait alors le vengeur de l'innocence bafouée en la personne de la jeune Marie.

Lenz s'efforce d'accréditer une telle version, et surtout il présente Desportes sous un jour particulièrement odieux. Ce n'est pas un hasard s'il le fait qualifier de « diable » par Stolzius. Effectivement, il le dépeint comme un être abject, se gaussant de sa victime avec une rare cruauté, au cours du repas où il va se faire empoisonner. On peut dire qu'en cette occasion, Desportes procède à l'assassinat moral de Marie, en l'accablant de qualificatifs infamants: « cette espèce de... », « une jolie salope »[51]. Lui aussi s'avère un tueur, mais un tueur qui ne veut pas se salir les mains. N'incite-t-il pas son chasseur à violer la jeune femme? Il veut qu'elle soit souillée, flétrie, pour l'effacer à tout jamais de sa vie.

Lenz montre donc qu'il a une âme de meurtrier. Il est difficile d'éprouver la moindre pitié pour un tel personnage. Et même, placé sous un tel éclairage, le châtiment qui l'atteint semble bien mérité. Habilement, le dramaturge justifie ainsi Stolzius, qui devient un

50 C'est l'interprétation de certains critiques. Inge Stephan et Hans-Gerd Winter écrivent: « L'assassinat de Desportes et le suicide constituent les actes d'un impuissant qui ne peut opposer aux puissants aucune action positive, orientée vers l'avenir, mais seulement 'une vengeance sournoise'. » (p. 171, *« Eine vorübergehendes Meteor »? J.M.R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, op. cit.).

51 *Les Soldats*, op. cit., acte V, scène 3, p. 294.

redresseur de torts. Il lui met dans la bouche des propos explicites:

> Si vous ne pouvez vivre sans faire le malheur des femmes, pourquoi vous tournez-vous vers celles qui ne peuvent pas vous résister, qui vous croient tout de suite sur parole? Tu es vengée, Marie, Dieu ne peut pas me damner. »[52]

Stolzius apparaît comme le défenseur du faible et de l'affligé, et même le bras de la justice divine. Tandis que Desportes était « le diable », il se croit absout par Dieu. En opposant de façon aussi manichéenne ses deux héros, Lenz indique nettement où vont ses préférences.

Par ce biais, il donne l'avantage à la féminité sur la virilité. En effet, Stolzius, être fin et délicat, qui défend l'honneur outragé de son ancienne fiancée, peut passer pour le représentant de la féminité. Or, il s'avère que son absence de rudesse ne signifie pas veulerie et couardise. Lui qui se montre habituellement effacé et modeste et que les soldats méprisent, manifeste du courage et de la décision, comme le soulignent les indications scéniques lors de la scène de l'empoisonnement:

> *(Le lieutenant de Mary tire l'épée et cherche à l'en transpercer. Stolzius retrouve son sang-froid, se retourne et saisit l'épée par la lame:)* Ne vous donnez pas la peine, c'est déjà fait, je meurs content, puisque j'emmène celui-là.[53]

Il affronte la mort avec intrépidité. Une fois de plus, Lenz inverse les signes. Alors qu'à travers Desportes, il démythifie la virilité, il glorifie la fragilité à travers Stolzius. C'est ce dernier qui, pour finir, donne à tous ces officiers amollis par les plaisirs, une leçon de vraie grandeur. C'est lui qui se comporte en héros. Il s'opère en lui une transfiguration, car, en lui, les instincts sont sublimés et épurés.

Cette pièce tourne donc elle aussi à la réhabilitation du marginal, de l'être méprisé et ridiculisé. Stolzius ne correspond pas aux normes de la virilité. C'est précisément pour cela qu'il est capable d'éprouver des sentiments profonds, amour véritable pour Marie, horreur devant la bassesse de son rival Desportes.

CONCLUSION

Lenz s'oppose systématiquement aux idées reçues. A une fausse virilité qui rime avec brutalité, vulgarité, indélicatesse, il oppose une vraie noblesse de coeur et d'âme qui découle de la sensibilité. Dans son théâtre, les héros virils sont des brutes qui exploitent sans vergogne les êtres faibles et les dégradent, mais n'ont pas le courage d'assumer leurs actes. A l'inverse, les personnages obscurs, maladifs, méconnus, brimés, s'avèrent soit touchants de sincérité, soit même proprement héroïques.

On peut discerner dans cette aversion pour la virilité le reflet d'une éducation puritaine qui lui a inspiré une horreur des réalités charnelles. Même s'il critique le fanatisme de son

52 *Ibid.* acte V, scène 3, p. 295.
53 Id.

maître d'école, Venceslas, il ne peut s'empêcher de présenter la sensualité refoulée ou sublimée comme un idéal, un moyen de libération individuelle et d'élévation morale, une voie vers le bonheur et la paix. Il semble avoir voulu indiquer qu'en se castrant, Läuffer a échappé à son esclavage. Et on peut se demander si Stolzius n'accomplit pas symboliquement une démarche similaire en tuant Desportes. Il anéantit ainsi la bestialité, incarnée par son concurrent, mais aussi peut-être sa propre bestialité. C'est pourquoi il meurt satisfait, en faisant référence à Dieu.

Lenz dépeint donc à la fin de ses deux pièces des héros pacifiés, après qu'ils ont fait le sacrifice de leur sensualité. Ainsi, il se distingue fondamentalement des autres *Stürmer und Dränger*. En étant plutôt enclin à condamner la libération des instincts, il défend une répression tant honnie par les *Stürmer*, et se place du côté de la société.

D'une certaine manière, Stolzius apparaît comme le gardien de la morale. Il empoisonne Desportes au nom de cette morale bafouée. A l'inverse, Desportes, qui transgresse les interdits et objectivement se situe tout à fait dans la ligne du *Sturm und Drang* est présenté comme le parfait scélérat. Encore, après sa mort, le comte von Spannheim, représentant de l'ordre établi, l'évoque en ces termes:

> Après quoi, je vais voir ce que peut faire le père de ce scélérat pour la famille que son fils a dévastée.[54]

Implicitement, Lenz se range du côté de l'autorité, de la société qui conspue le trublion. Il fait preuve d'un conservatisme assez étonnant qui jure avec ses déclarations théoriques en faveur de la liberté ou contre les privilèges de la noblesse. En fait, on mesure là toute l'ambiguïté de son discours que reflète bien sa démythification de la virilité, à la fois prise de position en faveur du plus faible, du plus démuni, et incitation à la répression des instincts. Cette dualité le rend inclassable, irréductible à une idéologie et nuit à la cohérence de son message. Finalement, il est un marginal du *Sturm und Drang*.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

54 *Le Précepteur*, op. cit. acte V, scène 5, p. 297.

L'HORREUR ET L'HEROÏSME : DOUBLE ASPECT D'UNE MARGINALITE DANS LE TROUVERE DE GIUSEPPE VERDI.

Dans la structure dramaturgique généralement simple et efficace du théâtre musical verdien, la marginalité du héros ou de l'héroïne tient souvent une place importante. Cette marginalité, Giuseppe Verdi l'a recherchée durant toute sa carrière, longue et, de ce fait, en constante évolution, [1] tant au niveau du choix des sujets et de l'élaboration souvent ardue des livrets[2] qu'à celui de l'écriture musicale de ses ouvrages lyriques. C'est l'un des trois ou quatre éléments essentiels de l'art de Verdi musicien et dramaturge avec l'engagement politique risorgimentiste[3], les rapports père-fils, père-fille et les rivalités amoureuses ; c'est aussi l'un des aspects les plus novateurs de Verdi dramaturge si l'on compare son oeuvre aux productions des compositeurs d'opéra italiens du début du XIXe siècle. La marginalité du héros, solitaire, rejeté même par les siens, obligé d'affronter une situation terrifiante, le place d'emblée à part, comme sur un piédestal ou un pilori et le rend plus héroïque encore parce que plus touchant aux yeux du public, parce que plus pitoyable ou plus monstrueux, qu'il soit en définitive victorieux ou vaincu, coupable ou dans son bon droit.

Le théâtre lyrique italien du début du XIXe siècle présente déjà des personnages marginaux, souvent même des rôles-titres mais ils sont encore l'exception : Norma dans l'opéra du même nom de Bellini, fille du Grand Prêtre, druidesse, séduite par le proconsul romain, est de ce fait doublement coupable[4] et sa trajectoire tragique ne peut la mener qu'au bûcher avec son amant comme traîtresse et sacrilège. Médée, dans l'ouvrage français de Cherubini, personnage déjà à part en sa qualité de magicienne, se place d'elle-même en marge par la cruauté sacrilège de sa vengeance. Quant à la pauvre Lucie de Lammermoor, rôle-titre du plus celèbre ouvrage de Donizetti[5], ne pouvant plus vivre sa condition d'amante délaissée, elle fuira la vie réelle dans cette autre marge qu'est la folie. Exceptionnelles, ces créations le furent en leur temps et jugées comme telles.

Chez Verdi, les personnages marginaux à des titres divers ne se comptent plus, à tous les stades de sa carrière. Ce sont très souvent des rôles-titres : de *Nabucco* (1842) à *Macbeth*

1 G.Verdi (1813-1901) eut une carrière particulièrement longue : de 1839, (*Oberto*) jusqu'à *Falstaff* (1893). Ayant commencé par écrire des opéras de style belcantiste, Verdi évoluera sans cesse, assimilant diverses influences : françaises (*Un Bal masqué*, 1859, *Les Vêpres siciliennes*, 1855, *Don Carlos*, 1869), wagnériennes (*Othello*, 1887) pour renouveler complètement les lois du genre avec *Falstaff*.

2 Verdi travaille véritablement sur le livret avec ses librettistes comme Piave (*La Traviata*) ou Arrigo Boito (*Othello, Falstaff*).

3 Voir notre article sur l'engagement politique de Verdi, particulièrement dans son *Don Carlos*, publié dans le dernier numéro de *Théâtres du Monde* (1997).

4 Sacrilège parce qu'elle a enfreint la règle de chasteté, traîtresse à la cause des Gaulois qui préparent une révolte contre les Romains. *Norma* fut créé à la Scala en 1831.

5 Créé en 1835.

(1847) et son couple maudit,[6] jusqu'aux ultimes créations inspirées de Shakespeare, *Othello* (1887) et *Falstaff* (1893)[7].

Dans *Rigoletto* (1851), dans *La Traviata* (1853) comme dans *Le Trouvère* (1853) qui nous occupe ici[8], la marginalité devient le sujet réel de l'ouvrage, à un moment de la carrière de Verdi où l'inspiration risorgimentiste cède le pas à l'analyse des passions individuelles et à un souci de vérité psychologique plus profond.

Rigoletto est marginalisé par sa fonction de bouffon de Cour (c'est le Triboulet de Victor Hugo) et par son physique de nain bossu. Son seul bien est sa fille Gilda qu'il tient jalousement enfermée ; sa seule arme, cette ironie amère et féroce qui l'éloigne de tous et qui le perdra.

Avec *La Traviata*, le sujet est annoncé on ne peut plus clairement dès le titre qui signifie littéralement : la Dévoyée. Ce titre parut tellement scandaleux, provocant et contraire aux bonnes moeurs que Verdi dut, dès avant la première, en trouver un autre : Violetta, le prénom de la Dame aux Camélias dans l'op_ra, lequel resta en vigueur pendant une vingtaine d'années. De plus, l'auteur qui avait situé l'action à Paris vers 1830-1835, époque de la gloire et de la mort précoce d'Alphonsine Duplessis, fut obligé, pour ne pas choquer un public qui ne concevait pas qu'on pût représenter un ouvrage en « costumes modernes », de transporter l'action à la Cour du Roi Soleil ! Car c'est de la vie d'une courtisane, célèbre un instant, adulée par les messieurs mais rejetée par le « vrai monde », qu'il s'agit. D'une courtisane « sauvée » in extremis par le sacrifice qu'elle fait de son grand amour impossible ; impossible parce qu'une courtisane n'a pas le droit d'être amoureuse ni aimée, encore moins celui de vivre en ménage avec un jeune homme « né » : cela déshonore sa soeur au point de l'empêcher de faire un avantageux mariage. Violetta doit donc se sacrifier sur l'autel de la vertu et des valeurs bourgeoises, dût-elle en mourir, pour obtenir enfin un pardon, une sorte d'absolution mondaine et regagner l'estime de la « société ». La Dévoyée revient donc dans le bon chemin peu avant sa mort, son agonie déchirante analysée musicalement et psychologiquement minute par minute tout au long de la partition du dernier acte. Violetta, ainsi, au moment de sa mort n'est plus officiellement une marginale : elle est rachetée. Le drame verdien nous conte donc l'histoire d'une « démarginalisation »,

---

6 Nabucco, Macbeth, Lady Macbeth sont chez Verdi des tyrans fous, des monomaniaque du pouvoir absolu qui vivent par là en marge du monde. Verdi en profite pour dénoncer toute forme d'oppression.

7 Othello, chez Verdi et Boito, parce qu'il est noir et « corsaire » - pas un aristocrate vénitien, - ne semble pas concerné par le jeu de la politique vénitienne et par les « problèmes de carrière » qui rendent Iago fou de jalousie. Son amour pour Desdémone lui semble un miracle parce que par là seulement il échappe à cette solitude et à cette marginalité qui élèvent entre lui et « les autres » une sorte de mur, en dépit de sa gloire et de ses succès ; mur élevé par ses origines obscures et sans doute par son orgueil, né d'une volonté de « surcompensation ».

Falstaff chez Verdi et Boito est un déclassé qui s'est lui-même marginalisé par son physique d'obèse et surtout, par cette propension ridicule à se croire (et se dire pour faire semblant de se croire encore) ce qu'il n'est plus : beau, jeune, riche, célèbre à la Cour et dans le grand monde, séducteur irrésistible.

8 *Il Trovatore*, créé à Rome au Teatro Apollo le 19.01.1853 avec un grand succès ; livret de Salvatore Cammarano d'après le drame espagnol du même nom de Antonio Garcia Gutierrez. *Rigoletto* sur un livret de F.M. Piave tiré de Victor Hugo (*Le Roi s'amuse*) fut créé à Rome en 1851 -Teatro Apollo- avec grand succès. *La Traviata* tirée par Piave de *La Dame aux Camélias* de Dumas fils fut créé à Venise en 1853 : four noir. Repris avec succès dans une version modifiée l'année suivante à Venise.

d'une « rédemption par l'amour », de la réintégration douloureuse et tragique d'une personne en marge.

Tel n'est pas du tout le cas du *Trouvère* qui narre au contraire l'histoire d'une lutte de la marginalité contre l'ordre établi.

Il Trovatore[9] offre cette particularité de présenter deux personnages principaux en marge : Manrico, le Trouvère, et la gitane Azucena, sorcière dit-on. Ces deux personnages sont liés par un rapport mère-fils complexe et conflictuel. Manrico ignore tout au long de l'ouvrage qu'il n'est pas, comme il le croit, le fils d'Azucena mais en réalité le frère du comte de Luna son ennemi juré dont Azucena désire se venger. Le spectateur n'apprendra cette parenté secrète qu'à l'extrême fin de l'opéra, en même temps que le comte : Manrico n'aura été que la pièce maîtresse de la vengeance particulièrement complexe de la gitane. La marginalité, comme nous le verrons, est vraiment la clef de voûte de l'ouvrage tandis que la vengeance d'Azucena constitue le vrai ressort de l'action avec la rivalité amoureuse entre le comte et Manrico, tous deux épris de Leonora).

L'action de l'opéra est assez compliquée mais ni absurde, ni incohérente ou invraisemblable comme on le dit ou l'écrit parfois. C'est pourquoi il convient de clarifier et d'analyser attentivement cette intrigue presque policière, livrée volontairement au spectateur par bribes, comme dans les romans ou les films policiers de nos jours, ce qui en obscurcit quelque peu la compréhension mais intensifie les effets dramatiques, les changements d'éclairages musicaux, les coups de théâtre, le « suspense ».

FAITS ANTÉRIEURS AU LEVER DE RIDEAU (environ 20 ans auparavant)
(Récit de Ferrando[10], Acte I, scène I)

Feu le comte de Luna, (le père du comte « actuel ») avait deux fils. Un matin, la nourrice du cadet trouva en s'éveillant, penchée sur le berceau, une sorcière bohémienne (la mère d'Azucena) occupée prétenduement à lui tirer l'horoscope mais en réalité, aux dires des Luna, à lui jeter un sort. Le bébé dépérit ; indice accablant : la bohémienne fut brûlée vive sous les yeux de sa fille (Azucena donc, déjà âgée au moment du lever de rideau). Cette fille est recherchée activement mais en vain dans toute l'Espagne car, pour venger sa mère, elle avait réussit à enlever le bébé des Luna, le frère de l'actuel comte et le fit brûler vif à l'emplacement même du bûcher de sa mère. On ne retrouva que les os de l'enfant, encore fumants :

> « Mal spenta brace nel sito istesso
> Ov'arsa un giorno la strega venne !
> E d'un bambino... ahimè !... l'ossame
> Bruciato a mezzo, fumante ancor ! »[11]

---

9 « Trovatore » signifie « troubadour » ; « troviero » signifie « trouvère ». Mais le mot « troubadour » a en français une connotation trop évidemment provençale pour servir de titre à ce drame espagnol sanglant situé au début du XVe siècle en Biscaye et en Aragon.

10 Officier, dignitaire de la maison des Luna ; basse profonde.

11 « (On trouva)
Braise mal éteinte sur le lieu même
Où autrefois fut brûlée la sorcière
D'un enfant, hélàs, les ossements
A demi calcinés, fumants encore ! » (acte I, sc.I)

Remarquons déjà que l'identification de la victime est très incertaine : « les os à demi calcinés d'un enfant ». Sur ce doute est construite l'histoire de la vengeance de la bohémienne. Mais il faut aussi noter que le feu comte de Luna est persuadé inexplicablement que son fils n'est pas mort et qu'il a demandé à son fils aîné de ne jamais cesser les recherches.

L'ACTION

Manrico, le Trouvère, nous est présenté d'emblée (Acte I, scènes 3, 4, 5) comme un individu à part, venu d'on ne sait où, solitaire marginal et par là même séduisant : Leonora, jeune fille noble, fut tout de suite conquise, dit-elle, par sa prestance et son aura de mystère dans le tournoi auquel il parut anonymement, armé d'un bouclier dépourvu d'armoiries : il s'agit donc d'un trouvère-chevalier errant ; lui-même se présente ainsi, errant et solitaire, dans la belle sérénade qu'il chante pour Leonora, sous ses fenêtres :

« Deserto sulla terra
Col rio destino in guerra... »[12] (acte I sc.3)

Leonora, très éprise de Manrico quoique désirée aussi par le comte de Luna, décrit également cet étrange trouvère à partir de cette marginalité qui en fait un personnage mystérieux, comme une sorte de justicier merveilleux venu de nulle part : assez proche en fait de Lohengrin bien que leur « tâche » terrestre soit fort différente[13]:

« V'apparve[14]
Bruno le vesti ed il cimier, lo scudo
Bruno e di stemma ignudo,
sconosciuto guerrier, che dell'agone
Gli onori ottenne... » (1,2)

Ce chevalier-trouvère sans nom et si séduisant, ce ténor-type de l'opéra romantique italien (qui trouve dans cet ouvrage son archétype) est donc l'exact contraire de son rival, ennemi juré, le comte de Luna, homme titré, défini socialement, au nom connu honorablement. Le fait de ne pas avoir de nom propre, de patronyme, - ni Manrico, ni Azucena n'en sont pourvus - constate et entérine officiellement leur marginalité. Chose assez fréquente dans le théâtre italien du XIXe siècle : le personnage en marge est désigné par

12 « Solitaire sur le terre
En guerre contre un cruel destin
Un seul coeur est l'unique espoir
Du Trouvère ! »

13 Lohengrin, chevalier-prêtre du Graal doit défendre Elsa, reine de Brabant, injustement accusée de fratricide, et lui rendre son trône. Manrico sera l'instrument d'une vengeance sordide.

14 « Il parut
Un cimiez brun, un vêtement brun,
Un écu brun vierge de tout blason,
Guerrier inconnu qui dans le tournoi
Se couvrit d'honneur. »

une périphrase, un surnom caricatural (Rigoletto) ou méprisant (la sorcière, la traviata, le Maure pour Othello)[15].

L'acte II (où entre en scène Azucena) nous réserve quelques surprises. Dans le campement des gitans, Azucena (mezzo-soprano) improvise une chanson ; à ses côtés son fils Manrico (présenté comme tel). Son chant est étrange et cruel ; une histoire de bohémienne brûlée vive à l'endroit même où sont assis les gitans[16] et où brûle le feu de camp :

« Stride la vampa ! - la folla indomita
Corre a quel foco - lieta in sembianza ;
Urli di gioia - intorno echeggiano:
Cinta di sgherri - donna s'avanza !
Sinistra splende - sui volti orribili
La tetra fiamma - che s'alza al ciel ! »[17]

Azucena chante comme en proie à un délire, hallucinée ; la syntaxe est obscure ; ce sont plutôt des cris, des expressions de douleur et de rage qu'elle pousse, portés toutefois par une mélodie farouche et désespérée. On comprend vite qu'il s'agit de sa mère et que la pauvre femme vit avec la hantise de ce bûcher, et revit dans son chant cette mort injuste ; on comprend aussi qu'Azucena a peut-être, de ce fait, l'esprit parfois un peu dérangé (autre marginalité). L'obsessionnel appel de la mère depuis son bûcher : « mi vendica ! »[18] revient aussi dans la bouche d'Azucena comme malgré elle, comme une hallucination. Avec ce chant entre aussi le leitmotiv musical du feu qui accompagnera jusqu'à la fin cette obsession de la flamme, car il y a dans le passé d'Azucena un autre bûcher encore plus atroce celui-là. Nous sommes donc en présence de deux versions des mêmes faits : celle des Luna, celle des gitans. Nous arrivons ainsi au coeur du drame ; restée seule avec Manrico, la gitane lui raconte de nouveau sa triste histoire, cette fois-ci de manière précise, plus raisonnée :

« Condotta ella in ceppi al suo destin tremendo !
Col figlio sulle braccia, io la seguia piangendo... »[19]

Ainsi la mère d'Azucena fut-elle sans doute injustement suppliciée. Mais la gitane continue son récit, le récit de sa première tentative de vengeance, de ce que nous appellerons « le second bûcher » :

---

15 C'est aussi le cas du rôle-titre du drame de d'Annunzio : *La Fille de Iorio* (1904). Personne ne l'appelle jamais Mila, parce qu'elle est dit-on sorcière et fille du sorcier Iorio.

16 Verdi et Cammarano emploient indifféremment les mots « gitana » et « zingara » (tzigane, bohémienne »).

17 « La flamme crépite ! - la foule indomptée
Court à ce feu - heureuse en son aspect
Des cris de joie - alentour retentissent
Entre les sbires - femme s'avance !
Sinistre resplendit - sur les horribles visages
La sombre flamme - qui monte au ciel ! » (acte II, sc.I)

18 « Venge-moi ! »

19 « Conduite dans ses liens à son destin affreux !
Mon fils sur les bras, je la suivrais en pleurs... » (acte II, sc.I)

« Il figlio giunsi a rapir del Conte :
Lo trascinai qui meco... Le fiamme ardean già pronte. »[20]

Et Azucena de nous narrer une histoire plus horrible encore : elle a bien volé le bébé des Luna mais c'est son propre fils qu'elle a jeté dans le bûcher par une tragique méprise ! Méprise pas aussi invraisemblable qu'il n'y paraît. Nous sommes de l'avis de Jacques Bourgeois[21] lorsqu'il déclare que, vu l'état d'égarement évident où se trouve Azucena (souvenir-hantise du bûcher de sa mère et terreur de l'acte horrible qu'elle allait accomplir)[22], elle a fort bien pu commettre cette irréparrable erreur de « confondre les bébés » et de brûler son propre enfant. Dès lors, le spectateur a toutes les clefs en main : Manrico est donc le frère cadet du comte de Luna et Azucena, privée de vengeance par sa tragique bévue, en prépare une autre plus cruelle encore : faire tuer le comte par Manrico, son propre frère, Manrico qu'elle a élevé pour cela faute d'avoir pu le faire périr, élevé comme son propre enfant, dans la haine des Luna et dans la perspective de cette vengeance.

Azucena fait donc à son « fils », à Manrico, cet aveu, pour elle inopportun, dans un moment d'égarement et de fatigue, aveu qu'elle n'eût jamais dû laisser échapper dans l'optique de la froide vengeance pour laquelle elle préparait Manrico. De fait, aussitôt, Manrico pose la question que le spectateur attendait : « Je ne suis pas ton fils ? Et qui suis-je donc ? »

Il semble en effet curieux qu'il ne demande pas s'il est « l'autre bébé », le frère cadet du comte ; il s'agit là, certes, d'une faiblesse de la pièce de Garcia Gutierrez. Azucena proteste aussitôt, « avec la vivacité de qui cherche à couvrir sa faute » dit le livret : « Tu es mon fils ! » Et elle s'attarde longtemps à rappeler ses soins de mère, et la sollicitude avec laquelle elle a soigné Manrico, presque mortellement blessé dans un combat contre le comte[23]. A tout ceci Manrico ne peut qu'opiner. Sans doute peut-il penser qu'il est un autre fils puiné d'Azucena. L'avantage de cette situation fausse et très ambiguë est que la psychologie de la bohémienne y gagne en subtilité et en profondeur : il est bien vrai qu'Azucena a été, est encore une mère tendre et attentive. Déjà se pose donc pour le spectateur le problème de la psychologie de ce personnage : ou bien Azucena est vraiment un monstre glacé qui a maintenu en vie et choyé Manrico uniquement pour qu'un jour il tue

---

20 « Je parvins à enlever le fils du Comte :
je le trainai ici avec moi... les flammes brûlaient, déjà prêtes. » (acte II, sc.I)
21 in : *Giuseppe Verdi*, Paris, Fayard, 1978.
22 Déchirée intérieurement par un double devoir : venger sa mère (l'obsession du bûcher) et ne pas commettre cette « trangression » qu'est un infanticide. Voici comment elle décrit cette scène atroce:
« Les sbires et le supplice !... Ma mère, le visage défait...
Pieds nus, le vêtement arraché !... son cri, son même cri, je l'entends...
Venge-moi !... Je tends ma main convulsée..., je serre
La victime... dans le feu je la pousse...
Mon délire fatal cesse... L'horrible scène s'évanouit...
La flamme seule brûle vivement et détruit sa proie !
Puis je tourne mes regards à mes côtés et devant moi je vois
le fils de l'horrible Comte...
j'avais brûlé mon fils ! » (Mon fils, acte II, sc.I).
23 (Acte II, sc.I).

le comte (« mi vendica ! ») et qu'il soit pour ce meurtre sans doute exécuté : les deux Luna morts ; ou bien Azucena est une pauvre femme avec un coeur déchiré, entre deux devoirs : celui de venger sa mère - désir vrai et fort qui finira par l'emporter - et celui de veiller sur celui qu'elle aime et considère désormais comme son propre fils, terrifiée à l'idée d'avoir à le sacrifier pour parvenir à son but.

Le caractère passionné, emporté d'Azucena, sa folie hallucinée, ses deux énormes « bévues » commises à des moments cruciaux où l'intensité de son angoisse, de son émotion, a été la plus forte, ce refus viscéral, inconscient de tuer l'enfant d'autrui et pour cela tuant le sien à la place (pour obéir quand même à l'ordre donné par sa mère sur le bûcher : mi vendica !), tout cela nous fait pencher en faveur de la seconde hypothèse. Sans doute a-t-elle longtemps hésité avant de mettre en oeuvre sa nouvelle tactique de vengeance, sans doute est-elle profondément déchirée à l'extrême fin de l'ultime scène lorsque, juste avant de monter à l'échafaud où elle sera brûlée (troisième bûcher !) et où la tête de Manrico vient de tomber, elle crie à Luna : « C'était ton frère ! ». Amère, suicidaire vengeance.

Le non-dit est ici très important et il faut écouter Verdi entre les mots, entre les notes, pour deviner les aveux, les demi-verités à travers un halo de ténèbres. Non-dit, mystère, ambiguïté qui font une bonne partie du charme des drames verdiens, même si l'on n'a guère coutume de vanter cet aspect de la dramaturgie verdienne. Verdi passe souvent pour un dramaturge et un musicien de théâtre efficace et puisssant, clair et simple, « au premier degré », voire fruste ou brutal. Or ce qui peut être vrai pour *Nabucco* en 1842 ne l'est plus pour *Le Trouvère*, *Simon Boccanegra* ou *Don Carlos*.

Un autre fait vient confirmer la complexité de la psychologie d'Azucena. Nous apprenons que l'Espagne est en pleine guerre civile : le comte et Manrico sont évidemment dans des camps adverses. Au cours d'un combat singulier à l'arme blanche, Manrico vainqueur était sur le point d'achever son adversaire lorsque, inexpliquablement, son bras levé ne put accomplir cette tâche. Mystérieux pouvoir des liens du sang ? Indice certain encore, pour le spectateur, de la parenté entre les deux hommes :

> « Balenava il colpo in alto
> Che trafiggerlo dovea...
> Quando arresta un moto arcano,
> Nel discender, questa mano... »[24]

Azucena regrette amèrement cet instant de magnanime et étrange faiblesse sans lequel elle eût à la fois conservé son « fils » et réalisé sa vengeance.

Les éléments essentiels du drame ainsi mis en place, longuement (deux actes sur quatre) mais toujours avec la vivacité dramatique propre à Verdi, l'opéra se poursuit dans un vertigineux crescendo dramaturgique où s'exaspèrent les données initiales : rivalité amoureuse Luna/Manrico, guerre civile, marginalisation des deux héros. Azucena enfin, poursuivant obstinément sa veangeance, va, en jouant sur sa propre qualité de marginale,

---

24 « Etincelait bien haut
Le coup qui devait le transpercer...
Lorsque ma main, dans son mouvement
Fut arrêtée par une volonté mystérieuse... » (acte II,sc.I)

sorcière, infanticide recherchée, ennemie des Luna, parvenir à ses fins de manière aussi inattendue de désespérée.

Les deux marginaux poursuivent donc leur trajectoire sur l'axe double de l'héroïsme tragique et inutile (Manrico) et de l'héroïsme horrible (Azucena).

Manrico, obligé de partir précipitamment pour défendre la forteresse de Castellor assiégée, y retrouve Leonora, laquelle après avoir pensé à prendre le voile, épouse dans Castellor l'héroïque trouvère. Ce mariage, simple et rapide, dans la solitude vertigineuse de la place forte à la veille de l'assaut décisif est l'un des points culminants, dramatiquement parlant, de l'ouvrage, même si la musique à cet instant ne vise, dans sa sobriété, qu'à souligner le danger de l'heure, l'angoisse du présent et la pauvreté de la cérémonie. Leonora, trahissant sa classe, a choisi son camp : celui du marginal et des futurs vaincus. Choix héroïque certes mais sans nul doute fatal. (Acte III, scène 5).

Azucena, mettant en oeuvre son nouveau plan, s'arrange pour rôder autour du camp de Luna et se faire arrêter. Interrogée par le comte lui-même, elle feint de se troubler et de se faire reconnaître pour ce qu'elle est : la fille de la gitane, celle qui a enlevé l'enfant, le frère du comte. Mieux, elle lâche comme par mégarde le nom de Manrico (« Manrico, mon fils ! ») permettant à Luna de faire le lien entre les deux personnages. Le comte, ivre de fureur, a désormais trois raisons (une de plus) de vouloir la tête du Trouvère, son ennemi politique, son rival heureux en amour et fils de « l'abietta zingara », l'abjecte gitane. Azucena est sûre que Manrico, sachant que sa « mère » est aux mains de l'ennemi, prendra tous les risques pour la sauver, se mettant par là en péril : ou bien il emporte la victoire et le comte est un homme mort, ou bien, plus vraisemblablement, il sera vaincu (ce qui se produit) et le comte mettra à mort son propre frère en même temps qu'elle. (Acte III, sc. 4)

Le quatrième et dernier acte se passe principalement dans le cachot où sont enfermés Manrico et Azucena : splendide duo d'amour filial/maternel plus ambigu qu'improbable, déchirant plus qu'impensable, absurde plus qu'impossible mais renvoyant à une absurdidé qui serait davantage l'absurdité du destin de ces marginaux vaincus, l'impossibilité où ils ont toujours été de vivre et d'exprimer des sentiments simples et évidents tels que l'amour maternel. Le destin de ces êtres en marge et leur qualité d'individus à part les a privés non seulement d'une vie confortable mais surtout de leur droit à exercer la plus humaine des prérogatives : se construire un monde intérieur d'affections et de sentiments vrais. Songeons que Leonora et Manrico n'auront pas pu avoir un seul duo d'amour « normal », habituel dans tout opéra romantique ! Leur histoire d'amour aura été bâclée tragiquement.

Ce dernier acte est aussi celui de Leonora et de la fameuse scène du Misere sur laquelle nous reviendrons. Pour revoir Manrico une dernière fois, Leonora feint d'accepter l'odieux marché du comte : lui appartenir après une brève entrevue avec le prisonnier. Mais plutôt que de trahir le trouvère elle avale un poison et meurt dans les bras de son aimé.

Examinons à présent la complexité psychologique de ces personnages, tous tragiques et, en définitive, tous quatre en marge.

LES PERSONNAGES

AZUCENA (mezzo-soprano)

Azucena est certainement le personnage le plus important dramaturgiquement parlant de l'ouvrage. Personnage-clef du drame qui aurait pu s'intituler : *Azucena ou la vengeance de la bohémienne*. Ceci était impossible à l'époque de Verdi car un mezzo ne pouvait absolument pas incarner un personnage principal, encore moins un rôle-titre dans un opéra

seria.[25] A tel point que, lors de la première, le rôle fut défini sur le livret de manière curieuse et erronée comme « soprano secondo ».

Mezzo grave donc, voix assez rare qui peut être avantageusement remplacée par un contralto s'il se trouve un jour une cantatrice douée de ce timbre rarissime.

C'est avec Eboli (*Don Carlos*), Amneris (*Aida*) et aussi une autre sorcière, Ulrica du *Bal Masqué*, l'un des plus beaux rôles verdiens écrits pour cette voix.[26] On ne peut pas, en écoutant ce timbre quelque peu marginal par lequel s'expriment les deux sorcières de Verdi, ne pas songer à un autre rôle de mezzo célèbre, bohémienne espagnole tout aussi marginale, Carmen[27]. Plus loin de l'univers verdien, on évoquera aussi une autre sorcière, créature double et maléfique envoûtée par le magicien Klingsor, la Kundry de *Parsifal* dotée par Wagner d'une voix de mezzo grave.

Touchante, répugnante, contradictoire, Azucena est tantôt mère aimante tantôt « abjecte zingara » obsédée par le feu et le sang, assoiffée de vengeance. Horreur et héroïsme désespéré alternent dans sa trajectoire scénique, ne laissant place à aucun autre sentiment.

Horreur tout d'abord de ce qu'elle a dû vivre dans ces années de lutte absurde contre les Luna. Dès sa scène d'entrée elle nous le dit par deux fois, de manière fort différente : la chanson « improvisée », horreur revécue, hypnose, hallucination (thème du feu), obsession compulsive, involontaire, du bûcher où mourut sa mère. Puis, de façon plus « raisonnée » elle refait le récit de la mort de sa mère pour Manrico et celui de « l'autre bûcher » où mourut son enfant.

La première « chanson gitane » est de forme très libre : c'est un « arioso » en deux strophes, très rythmé, sans début ni conclusion musicale véritables. Le second récit, un peu plus formel, échappe cependant à toute définition belcantiste : c'est une sorte de « recitativo cantando » dans lequel la musique suit l'expression de la parole (et non l'inverse comme il est de règle dans une véritable aria). On peut y voir une ébauche de « l'aria continue » réalisée pleinement dans *Othello* en 1887 à l'exemple du discours wagnérien continu (la « mélodie infinie ») présent dans *L'Anneau du Nibelung*. Rôle absolument inédit donc, en 1853, reflet de la marginalité du personnage. Azucena contraint Verdi à innover sur le plan stylistique et musical. Ce rôle vraiment en marge ne présente jamais en effet le sempiternel triptyque recitatif-air ou cavatine-cabalette propre à l'opéra romantique italien, Verdi inclus. Remarquons que les trois autres rôles s'y conforment presque strictement.[28]

Héroïsme tragique lorsque Azucena se livre à l'ennemi pour parvenir à ses fins.

Héroïsme encore dans la scène de la prison, ce merveilleux duo mère-fils où nous ne pouvons pas ne pas voir un amour maternel vrai : la musique nous le dit. Même et surtout à cause des circonstances complexes et de l'urgence de la situation.

Et c'est bien là l'autre aspect intéressant de ce rôle. La complexité des relations père-fils, père-fille est, on le sait, l'une des constantes de l'oeuvre verdienne[29]. Ici il s'agit, avec le

---

25 Le mezzo coloratura est généralement le rôle-titre dans l'opéra buffa par exemple chez Rossini: *Le Barbier de Séville* (Rosina) ou *Cenerentola*.

26 Eboli et Amnéris sont des « mezzo coloratura » ; Azucena et Ulrica des mezzo graves.

27 Là ne se bornent pas les similitudes en *Carmen* et *Le Trouvère*, au-delà de « l'atmosphère espagnole » : il s'agit dans les deux cas d'un conflit marginaux/autorité des puissants ; Don José, comme Leonora, trahit par amour son camp d'origine.

28 Surtout Luna et Leonora (voir plus loin).

29 Jacques Bourgeais (*op.cit.*) et Carlo Gatti : *Giuseppe Verdi*, Milano, Mondadori, 1952.

« couple » Elisabeth-don Carlos[30], du seul exemple de couple problématique mère-fils, le conflit intérieur étant d'ailleurs tout entier du côté de la « mère », le fils restant jusque dans la mort manipulé par elle.

Enfin, Azucena représente bien le combat cher à Verdi des humbles contre les puissants, combat perdu d'avance mais mené avec une violence rare et une obstination sans faille. Dans ce conflit entre les marginaux et le « pouvoir », la vengeance suicidaire de la gitane est encore une fois à double face, ambiguë et vaine. Les deux partis sont en définitive perdants. Ambiguïté qui ajoute à l'énigmatique impression d'horreur prédominante à la fin de l'oeuvre.

Ainsi, en deux ou trois grandes scènes, Verdi nous a présenté séparément les aspects contradictoires de son personnage. Deux ou trois portraits contrastés, saisissants, qui invitent le spectateur à tenter sa propre synthèse et qui jouent habilement sur le non-dit. Du diptyque d'entrée jusqu'à l'ultime réplique : « C'était ton frère ! » à laquelle Luna ne peut que répondre : « Quelle horreur ! ». L'horreur restant le mot de la fin.

MANRICO (ténor)

Rôle-titre de ténor verdien par excellence, le Trouvère, héroïque, marginal et malheureux est en définitive un anti-héros. Toujours dans l'ignorance de sa véritable identité, il ignore pourquoi il se bat, pourquoi il vit et meurt. Cette absence à lui-même, reflet de sa marginalité, cette vie vécue comme dans un brouillard, est souvent le propre, paradoxalement, des héros masculins, ténors, du répertoire lyrique, de Don Carlos à Siegfried, de Pélléas à Tristan[31]. C'est ce qui confère à Manrico une dimension sympathique dans sa générosité gratuite, inutile, funeste : funeste méprise, voilà toute sa trajectoire scénique. Cela est particulièrement palpable dans son grand morceau de bravoure, la fameuse cabalette « Di quella pira »[32]. Juste après son hâtif mariage dans Castellor assiégée, Manrico apprend que sa mère est prisonnière de Luna et que celui-ci s'apprête à attaquer. Aussitôt il décide de voler à son secours ; dégainant son épée, il entonne cette célèbre cabalette dont le contre-ut de poitrine créé par Rubini[33] provoque toujours hurlements et ovations du Paradis. Contre-ut, épée nue : nous avons là en apparence le ténor héroïque à

30 Dans les deux cas les mères ne sont pas des « vraies mères ». Elisabeth, d'abord fiancée à Don Carlos qu'elle aime et dont elle est aimée, épouse en fait le roi Philippe II (acte I) : elle devient donc la « mère » de l'enfant qu'elle ne cesse d'aimer. D'où le conflit.

31 Pour le « cas Don Carlos » voir notre article sur cet opéra dans le n° de *Théâtres du Monde* de 1997. Siegfrid dans l'opéra du même nom et encore plus dans *le Crépuscule des Dieux* est manipulé de bout en bout par Wotan, créé par lui pour accomplir une mission précise dont lui-même ne sait rien (voler le trésor) et à la fin du *Crépuscule*, en proie à un philtre magique, il a perdu jusqu'à la conscience d'être Siegfried. Tristan n'agit, n'aime que sous l'emprise du fameux philtre. Quant à Pélléas, comme la plupart des personnages de la pièce de Maeterlinck (et de Debussy), il ignore le pourquoi de ses actes (de son amour pour Mélisande); l'impossibilité de comprendre notre destin étant justement le sujet de l'ouvrage.

32 « De ce bûcher l'horrible feu
Tout mon être a brûlé, consumé !...
Eteignez-le impie, ou je l'éteindrai
Sous peu avec votre sang...
(...)
Malheureuse mère, je cours te sauver ;
Ou au moins avec toi je cours pour mourir ! » (acte II, sc.6)

33 Ajouté avec l'assentiment du compositeur par le grand ténor Rubini.

l'état pur. Mais le spectateur du Trouvère sait que tout n'est qu'illusion, que Manrico n'est pas maître de son destin mais qu'il en est la victime désignée, que tout ce qu'il peut entreprendre désormais se retournera contre lui pour l'écraser : s'il meurt, il sera tué par son frère, s'il l'emporte il tuera son frère de ses mains. Cette martiale cabalette nous montre non un héros mais un pantin du destin. Genre de situation très fausse, très ambiguë, qui n'est pas rare dans la littérature lyrique italienne. Dominique Fernandez[34] a raison de remarquer que l'opéra en général est souvent un puissant révélateur de l'inconscient des personnages - et de notre « ça » - en affirmant avec force l'apparence trompeuse de nos vies tout en laissant deviner l'inutilité effrayante de nos paroles et de nos actes.[35]

LE COMTE DE LUNA (Baryton Verdi)

Le comte, à l'inverse des deux marginaux, n'a pas de prénom mais un nom et un titre. Baryton Verdi, c'est-à-dire doté de cette voix nouvelle créée par le maître de Busseto (un baryton capable d'escalader avec aisance les registres aigus et suraigus mordant largement sur celui du ténor), il est le deuxième exemple après Rigoletto de ce type de chanteur. Suivront d'autres grands rôles verdiens pour ce genre de baryton (Posa de *Don Carlos*, Iago, Falstaff) mais le rôle de Luna ne leur est pas inférieur par sa violence, son héroïsme, sa stature dramatique.

Le comte n'est pas le méchant stéréotype des scènes lyriques. C'est un homme meutri par son drame familial, courageux et fidèle à ses devoirs : venger son frère assassiné, croit-il, (retrouver Azucena) et combattre ses ennemis dont Manrico. Il se trouve que le trouvère est aussi son rival heureux en amour. Or Luna est sincèrement amoureux de Leonora, c'est ce qui explique en partie ses excès et ses brutalités ultérieures. Comme Leonora s'apprête à prendre le voile, il n'hésite pas à pénétrer dans le sanctuaire[36] avec quelques partisans pour enlever la jeune fille. C'est sa grande scène (long et splendide récitatif-air-cabalette féroce) où, clamant son amour, il va jusqu'à s'écrier : « Non, pas même un Dieu ne saurait t'enlever à moi ! ». Par là il suscite l'effroi de ses amis mêmes qui trouvent le sacrilège trop grand. Il se met donc aussi au-delà des lois et des tabous qui devraient régir sa vie de gentilhomme espagnol. Sa passion le fait glisser insensiblement vers la marge. Mais nous l'excusons encore parce qu'il reste sincère dans son emportement. Il devient en revanche franchement odieux au dernier acte lorsqu'il propose à Leonora son honteux marché. Lui aussi sera perdant sur toute la ligne : Leonora, pour ne pas lui appartenir, se suicide et il devient l'assassin de son frère.

LEONORA (soprano)

C'est un personnage quelque peu sacrifié dans l'économie du drame. Victime désignée d'un affrontement sur lequel elle n'a aucune prise, elle passe un peu au second plan, chose rarissime dans les annales de l'opéra romantique où la diva règne sans partage. Pourtant son rôle très difficile est musicalement magnifique : frémissant et intense monologue d'entrée, récitatif-air-cabalette où elle dit son espoir d'amante. Et surtout elle doit affronter la

34 in *Le Promeneur Amoureux*, Paris, Gallimard, 1978. Même ambiguïté d'ailleurs dans le duo Manrico/Azucena du dernier acte.

35 Parce que l'opéra est avant tout musique et parle moins à notre raison qu'à notre coeur ou à notre corps.

36 Scène du cloître, acte III, scène 3/4.

redoutable et inédite scène du Misere (acte IV), réussite parfaite de Verdi musicien de théâtre et dramaturge.

Devant la prison de Manrico, Leonora se lamente en un récitatif et un air subtils chantés dans le registre aigu de coloratura. Puis, derrière le cloître (en coulisse) un chant de moines s'élève : le Misere chanté pour le condamné a cappella rythmé seulement par une cloche : ce glas rend palpable le temps très bref qui s'écoule et qui reste au condamné et à Leonora si elle veut le revoir vivant. Folle de désespoir, angoissée par l'urgence de l'instant, elle chante alors son horreur du supplice imminent dans un registre grave de « soprano drammatico » (tour de force pour la cantrice qui vient de chanter l'air de coloratura précédent « D'amor sull'ali rosee »). Alors, depuis sa prison (en coulisse), Manrico lui répond en une strophe désol_e pour lui dire adieu, accompagné de son seul luth (c'est là leur seul duo d'amour). Le désespoir de Leonora s'exprime en de brefs vecteurs thématiques, hachés, tous descendants, tandis que l'accompagnement est assuré par les cuivres qui exécutent exactement les mêmes accords que précédemment les moines mais sur un rythme haletant - croche-soupir-deux triples croches - qui confère à l'instant un caractère d'urgence de plus en plus insupportable. Si « le tragique c'est le manque de temps », Verdi ici nous le fait parfaitement sentir par sa musique qui devient une véritable architecture du temps tragique. Notons enfin que les brèves interventions de Manrico sont en La bémol majeur alors que le choeur et le chant de Leonora sont en La bémol mineur ce qui confère à Manrico une étrange position d'éloignement d'inaccessibilité. Plus que jamais il est seul, isolé à jamais de la société des mortels.

Par trois fois Verdi fait alterner ainsi les trois éléments :

- Misere des moines et glas (La bémol mineur)
- Leonora et cuivres (La bémol mineur)
- Manrico et luth (La bémol majeur)

Soudain, le temps semble s'accélérer encore, il va manquer tout à fait. Verdi, dans une grande trouvaille de musicien de théâtre, superpose brusquement ces trois éléments en contrepoint. L'effet sur le public, dès la première, fut irrésistible.

Violence exaspérée, course à la mort d'un romantisme échevelé, le drame de Garcia Gutierrez et l'opéra de Verdi, avec leurs qualités et leurs défauts, sont tout cela et aussi lutte sans merci de la marginalité contre un ordre social absurde, cruel et implacable. En cela, *Il Trovatore* est un aboutissement dans le parcours créateur de Verdi. Cette violence qui fait exploser le registre des voix, ces secrets horribles, ces ambiguïtés, ces vengeances compliquées, ces faussetés, ce non-dit qui forcent le compositeur à trouver des solutions neuves, mélodies qui descendent lugubrement, modulations qui chargent les portées de bémols, airs et dialogues qui s'embrument, qui s'embuent dans un halo de noirceur, tout cela, Verdi l'a compris, marquait une limite au-delà de laquelle il ne pouvait aller. Obsédé sans cesse par l'idée de se renouveler, Verdi chercha en effet des voies nouvelles après *Le Trouvère*, surtout sur le plan dramatique et stylistique.

La Traviata, écrite l'année même du *Trouvère* ouvrait une perspective autre, celle du réalisme psychologique, du drame psychologique « moderne ». Trop moderne pour le public d'alors : *La Traviata* évoque une marginalité plus proche de nous[37]. Et il est vrai que

37 Bien que le sujet, assez « daté », ne corresponde plus vraiment à la structure sociale actuelle. Le raisonnement : « vous déshonorez mon fils, sa soeur ne pourra pas se marier », n'est plus

Violetta parle davantage à notre coeur que le Trouvère, lequel suscite encore en revanche notre réflexion. Moins sur la marge elle-même (le comment, le pourquoi de la marge et de ses conséquences funestes) - car dans *le Trouvère* la marge est donnée comme un élément incontournable, - que sur ce qui serait le contraire de la marge : la normalité, ses lois, ses frontières, ses droits, ses devoirs. Recherche de la normalité. Qu'est-ce que la normalité ? Mais là encore, nous ne trouvons pas dans *Il Trovatore* de réponse convenable : Luna n'est pas un exemple parfait de gentilhomme espagnol et Leonora nous rappelle trop que de l'intégration à la marge (et à la mort !) il n'y a bien souvent qu'un pas.

L'ambiguïté constante propre à cet ouvrage et à l'opéra italien en général - Dominique Fernandez l'a bien montré[38] -, ambiguïté sexuelle au XVIIIe siècle friand de castrats chanteurs, sociale, politique et psychologique au XIXe siècle, est comme le reflet ou la métaphore de la fragilité, de la transparence de la cloison qui sépare la marge de la non-marge, du danger où se trouve le spectateur de passer fortuitement de l'autre côté de cette frontière. Mais les prestiges de la musique et du chant qui dans cette ivresse incantatoire propre à l'opéra semblent exalter, magnifier ce « passage » vers la marge (ailleurs surnaturel ? abîme léthal ?) suscitent chez le spectateur un frisson où, à l'angoisse, se mêle l'attente d'une dangereuse tentation, comme la promesse d'étreindre ne fût-ce qu'illusoirement un plaisir interdit et dangereux. Peut-être est-ce là le secret de la fascination qu'exercent depuis toujours, envers et contre tous, sur les âmes simples comme sur les esthètes, les ors et les velours grenats des « balcons du ciel » ?

Richard DEDOMINICI
Université d'Avignon

envisageable aujourd'hui. Mais nous pouvons percevoir encore l'_tendue du « sacrifice » de Violetta.
38 *op.cit.*

LA CHARRUE ET LES ÉTOILES[1] DE SEAN O'CASEY : EN MARGE D'UNE REVOLUTION, OU LA REVOLUTION EN MARGE...

Dans les deux premières pièces de sa «trilogie dublinoise», O'Casey voyait déjà beaucoup plus grand et beaucoup plus loin que la seule situation irlandaise et s'attachait à montrer les ambiguïtés et les incertitudes toutes humaines d'une société en plein bouleversement et qui préfigurait déjà la fin de notre vingtième siècle. Dans *La Charrue et les Étoiles*, cela me semble aller encore plus loin. Parce qu'O'Casey fut un militant de l'Irlande et qu'en (re)lisant cette pièce on est en droit de se demander si c'est un Irlandais qui l'a écrite[2]...

On sait que la révolution de Pâques 1916 en Irlande (qui est le thème de cette pièce) fut décisive en ce sens que, si les Irlandais furent écrasés et leurs chefs exterminés, c'est cette défaite, cette perte, cette *tragédie*, qui, en fait, donnèrent la victoire à l'Irlande[3], ne

---

1 Je me sers ici de l'édition «Papermac» de Macmillan, St-Martin's Press (1969), où figurent aussi *Junon et le Paon* (*Juno and the Paycock*) et *L'Ombre d'un Franc-tireur* (*The Shadow of a Gunman*). Ces deux dernières pièces ont fait l'objet d'une étude publiée dans cette même revue en 1992 (« *Junon et le Paon* : tragédie des temps modernes ?) » et en 1993 « (La tragédie de/dans *L'Ombre d'un Franc-Tireur* : contraintes et souplesses du texte de scène) ». *Théâtres du Monde* a également publié (N°7, 1997) ma lecture d'une de ses pièces en un acte « (*Une livre sur demande -A pound on demand-* ou l'engagement dégagé...) ». L'étude présente est dans la continuité de mes deux premiers articles sur O'Casey, puisqu'il s'agit là de ce que la critique s'accorde pour appeler «la trilogie dublinoise». Mais, dans l'esprit, ce que j'ai vu/lu dans *Une livre sur demande* ne me semble pas fondamentalement différent. Quand j'ai commencé de m'intéresser à Sean O'Casey, j'ai d'emblée réagi, devant ce théâtre manifestement enraciné dans un contexte historico-politique bien déterminé, en y cherchant une/sa pertinence pour nous aujourd'hui, disons son actualité, sa modernité. Je n'ai pas eu à chercher longtemps. Si je n'avais rien trouvé là-dessus, je n'aurais rien écrit sur lui.

2 Il faut savoir que Sean O'Casey a écrit *L'Histoire de l'Armée Citoyenne Irlandaise* («Story of the Irish Citizen Army» -publiée en 1919, critiquée et sévèrement censurée par les autorités militaires irlandaises...). Aussi que la première représentation de *la Charrue et les Étoiles* a donné lieu à des émeutes (cela est arrivé à de nombreux dramaturges irlandais !)... C'était en 1926, à l'Abbey Theatre, à Dublin, pendant le toute première semaine de représentation (qui avait commencé le 8 Février exactement). La même année, O'Casey recevait un prix pour *Junon et le Paon*. La même année, il décidait de s'exiler, d'aller vivre définitivement en Grande-Bretagne...

3 O'Casey a-t-il écrit cette tragédie pour rappeler à ses contemporains le prix de cette «victoire» ? Peu probable. Car cela n'aurait pu donner la grandeur que nous connaissons à cette oeuvre. Grandeur dramatique, certes. Du grand théâtre. Art d'observer, de comprendre, de montrer. L'homme. La souffrance. La précarité, la fragilité, de toute vie. Et l'histoire, ou l'Histoire - peu importe - qui passe par là, avec ses gros sabots, «avec ses gros drapeaux» (G. Brassens), qui casse la porcelaine, écrase les fleurs, en montant à la tête de certains. O'Casey semble déjà être revenu de tout cela ici. Prêt à souscrire à ce que chantait G. Brassens : «Mourir pour des idées, l'idée est excellente / Moi, j'ai failli mourir de ne l'avoir pas eue»... Préfigurant une forme de notre individualisme contemporain aux couleurs de l'humour et méfiant devant toute passion, et d'autant plus devant tout fanatisme. Mais posant, en même temps, et implicitement - consciemment ou non, peu importe -, cette question tout à fait pertinente pour nous tous aujourd'hui : à force d'humour et de détachement, à force de replis individuels et d'isolements, c'est le non-engagement

serait-ce que par la façon dont l'opinion internationale se rallia à sa cause, prenant parti contre l'oppresseur britannique et contre de terribles actes d'agression et de répression, cette tuerie organisée, comme beaucoup d'autres dans l'histoire - éxécutions perpétrées au nom de la loi, du droit, et de tous les bien-pensants de «la perfide Albion».

Il est intéressant de constater que le premier volet de «la trilogie dublinoise», *Junon et le Paon*, est consacré à la guerre civile de 1921, horrible guerre fratricide qui n'a pas vraiment fini aujourd'hui, tout empêtrée qu'elle est, l'Irlande, dans de vils et sordides problèmes d'intérêts auxquels les religions concernées ne servent que de masque ou de prétexte, et dans un esprit de vengeance et de vindicte attisé par l'accumulation des malentendus, des violences, des exactions, des incompétences, et des tractations.

La Charrue et les Étoiles est, à mes yeux, une pièce ambiguë. Et à plus d'un titre. Ou une pièce «plutôt problématique». Pour qui resterait attaché à l'image d'un O'Casey ouvrier militant, marxiste et révolutionnaire ; pour qui ne verrait ou ne voudrait voir chez lui que l'Irlandais (c.f. Note 2). Car ce qui me semble unifier l'ensemble de son théâtre c'est une vision historique et politique qui se moque de l'histoire et de la politique, ou une vision politique et poétique à la fois où l'histoire et les historiens passent *«à la trappe»* du père Ubu. La révolution, glorieuse ou pas, n'échappe pas à ce regard lucide, à ce scepticisme très proche de l'*Histoire et Utopie* de E. Cioran. O'Casey était indubitablement pour la révolution, contre la Grande-Bretagne ; mais, dans la représentation propre à cette fameuse trilogie, la guerre fratricide de 1921 précède la révolution historique de 1916[4], avec cette vision prophétique, dans *Junon et le Paon*, de «l'homo consummans», de la «division pacifique», des égoïsmes et illusionnismes conséquents du «monde libre» ![5] O'Casey me semble avoir «posé» l'Irlande et l'Europe - disons : l'homme occidental - tels qu'il les prévoyait. Le soulèvement de 1916 «boucle» la trilogie, comme pour dire : voilà à quoi mène une guerre. La violence, l'insécurité, la mort, le sang, l'horreur (comme si les hommes n'étaient pas déjà assez divisés tels qu'ils sont en temps de paix !). Au-delà de la révolution, retour à la case départ... : c'est *Junon et le Paon* et la tragédie des/de nos temps modernes. Entre les deux, *L'ombre d'un franc-tireur*, la réalité du rêve et le rêve de la réalité, ou comment s'écrit l'histoire. C'est l'élément qui unit les trois parties de la trilogie, avec l'humour des personnages et surtout de leur langue, avec cet ancrage dans la rue, «à la base», dans le peuple.

Ainsi, *La Charrue et les Étoiles* et sa mosaïque de contrastes. Le quotidien des humbles, leur nature, leurs désirs, leurs aspirations, et l'exigence révolutionnaire, passionnée, idéaliste, sacrificatoire et martyrologique... Et aussi la morale, religieuse ou simplement conformiste, avec ses psittacismes conséquents et le théâtre de marionnettes de la vie sociale aux manipulateurs masqués *et* occultés. Contradictions et conflits. Surtout : contradictions. Mieux : incohérences. Par exemple : un ex-poivrot révolutionnaire arborant ses cicatrices comme autant de décorations et qui met un homme en garde contre le *«péché de paresse»*[6] en flirtant avec une prostituée. Encore mieux : dans une ambiance de conflit

---

élevé au statut d'un «art de vivre» frisant le narcissisme et le nombrilisme, la mort de toute recherche d'idées ou d'idéaux exemplaires, et la classe politique est libre, sous couleur de liberté démocratique et d'épanouissement de l'individu, de faire tout ce qu'elle veut, en feignant de faire ce que veulent les électeurs...

4 Comme, dans *La Charrue et les Étoiles*, les aversions, les préjugés, les malentendus, et la discorde, précèdent la révolution elle-même. Ses causes, ses enjeux, son but, le problème de ses conséquences, voilà qui semble inexistant dans la conscience des personnages, à tel point qu'elle ressemble à un sort, une fatalité - un *Fatum*. Ils subissent la révolution.

5 Voir mon article dans *Théâtres du Monde*, 1992, N°2.

6 «sin of idleness»dans le texte. Il s'agit de Fluther Good, chrétien révolutionnaire mais bon

idéologique armé, médisances, rivalités et haines personnelles, et qui vont jusqu'aux menaces de mort. Autre aspect : la république irlandaise est proclamée tandis que s'éteint lentement l'enfant tuberculeuse d'une vieille moraliste décatie à cheval sur plusieurs principes et régulièrement hantée par des visions d'horreur morbides qu'elle confie aux autres comme si de rien n'était[7]. Enfin : le nationaliste déguisé, jamais dégrisé, et qui manifestement souffre d'un complexe de persécution[8]. Bref, tout prend les proportions d'une vaste et énorme caricature, mais toujours identifiable et très déconcertante.

Or ce ne sont là qu'images de composition, suite de «tableaux déments». Jamais O'Casey n'a été un tel ventriloque. Jamais, à mes yeux, il ne s'est aussi bien employé à nous montrer le grotesque humain dans toute sa splendeur[9]. Un grotesque d'horreur, d'épouvante parfois, sinistre, lugubre. Et attachant. Images, représentations horriblement réalistes, assemblage qui, dans le contexte d'une révolution[10], est grimace, rictus, acte d'amour et d'amère dérision à la fois, provocation, constat, ou aveu, d'une incroyance et d'une insatisfaction - tout cela veut nous *montrer* un monde en délire organisé ou de délires organisés.

Certes, la tragédie de *La Charrue et les Étoiles*, c'est d'abord celle de Nora et Jack Clitheroe. Surtout de Nora. On fait connaissance avec ce couple dans l'acte I, par la voix de la femme de ménage, Mme Gogan, en conversation avec Fluther Good, le charpentier. Elle nous parle des coquetteries de Nora, de ses désirs de confort et de luxe, fait allusion aux problèmes du couple et aux ambitions déçues du mari, qui, n'ayant pas été nommé capitaine dans l'Armée Citoyenne[11], semble ne plus rien avoir à y faire... Mais c'est surtout de Nora qu'elle parle. Nora qui ne peut se passer de son mari, qui ne peut *vivre* sans lui. À preuve la fin de l'acte I : après les chamailleries de Fluther Good et du «*jeune Covey*»[12] ; après la

---

vivant quand même, mis en valeur par d'autres personnages ou, comme nous le verrons plus loin, par certaines relations d'opposition systématique et de conflit entre d'autres personnages, notamment Peter Flynn et « le jeune Covey».

7 On apprend qu'en fait le mari de Mme Gogan était turberculeux, qu'il en est mort mais qu'elle portait un enfant de lui le jour de sa mort. C'est cet enfant qu'on voit dépérir et mourir, pendant que la révolution échoue et que la pièce s'achève dans l'horreur et dans l'euphorie conjuguées...

8 C'est Peter Flynn, oncle de Nora Clitheroe.

9 Très proche du grotesque tel que le définit Sherwood Anderson, dans le premier chapitre de *Winesburg, Ohio*, intitulé, précisément, «Le Livre du Grotesque» («The Book of the Grotesque»). Je résume de mémoire : «quand le monde était jeune, il y avait un très grand nombre de pensées vagues, mais rien de tel qu'une vérité... Les hommes firent les vérités... Au début, elles étaient toutes belles... Lorsqu'un homme s'approprie une seule vérité et l'appelle sa vérité en construisant toute sa vie sur elle et autour d'elle, cette vérité devient mensonge, et cet homme devient un grotesque»... Le problème soulevé par cette définition de Sherwood Anderson me rappelle *L'Homme sans qualités* de R. Musil... Mais il faut dire que, dans le contexte d'une guerre, ou d'une révolution, en tout cas telle que l'histoire nous en fournit de nombreux exemples, elle est encore plus pertinente.

10 Voir Fluther qui déclare, dans l'acte II : «...danser avec la joie de l'espérance, voilà c'que nous devrions êt' en train d'faire...» («...it's rompin' with th' feelin's of hope we ought to be...»).

11 «The Irish Citizen Army»: «la charrue et les étoiles», c'est son drapeau. O'Casey fut secrétaire de l'organisation et, en 1914, il rédigea même sa constitution.

12 - « the young Covey». Covey», selon l'édition la plus récente du Chambers Dictionary of Modern English, c'est «un gars, un client», ou «un parti, un groupe» (il y a d'autres sens non pertinents à notre contexte). Il répond à Fluther Good, qui vient de lui dire :»nous sommes tous des Irlandais après tout», qu'il n'y a pas de nationalité qui tienne parce que la science montre que

«guerre» qui oppose celui-ci et Peter Flynn - soit un jeune théoricien marxiste, très vert, bavard et bravache, et un patriote un peu imbécile, poltron, victime et martyr a priori, vêtu comme une espèce de croisement entre le porte-drapeau et l'arbre de Noël[13] - ; après l'intervention musclée de Bessie Burgess, la vendeuse de fruits[14] ; après une scène d'amour entre Nora et Jack qui se remémorent leur rencontre et se prodiguent tendresses et caresses, paroles et chansons romantiques - le capitaine Brennan fait irruption et donne au «*Commandant Jack Clitheroe*» (sic) lecture d'une convocation, ou plutôt d'un ordre de mobilisation. Or, on apprend qu'une première lettre lui avait été envoyée, qu'il n'a jamais reçue, parce que son épouse l'avait cachée... La scène d'amour finit en *scène* tout court. Jack Clitheroe se montre même brutal avec sa femme. L'acte finit entre Mollser, la fille tuberculeuse de Mme Gogan, qui nous dit qu'elle a peur de mourir quand elle est seule, et Bessie qui, sur un fond musical bien irlandais («*it's a long way to Tipperary... to th' sweetest girl I know... my heart's right there*»[15]) «prophétise» :

> «V'la qu'y sont partis les hommes, tous partis et au pas, pour entrer dans le flou et l'obscur et la terreur du danger, tandis qu'les poux continuent d'ramper un peu partout ici et d'se nourrir du gras d'la terr' ! Mais personn' n'échapp'ra à la flèch' qui nous poursuit la nuit ou à la maladie qui nous fait dépérir le jour... Dames ou pas ou rien, qui qu'vous soyez, vous s'rez dispersés en tous sens, comme la poussièr' dans la nuit !»[16]

Et Mollser[17] de conclure l'acte I ainsi :

---

nous ne sommes tous que molécules et atomes... Et il se moque de Peter Flynn, qui fait allusion à Adam et Ève, en lui demandant s'il n'a jamais entendu parler de l'homme de Java... Cette pièce montre, de bien des manières, comment toute science déboulonne les croyances, les religions, l'idéologie - le problème étant ici, bien sûr, que «le jeune Covey» est marxiste... Une autre scène nous montre sa peur des femmes, ou de la femme, son immaturité et son manque d'expérience. C'est Rosie, la prostituée, qui le remettra à sa place en faisant remarquer que «c'est une chose hautement ridicule d'entendre une chose à peine plus grande qu'un gamin balancer de grands mots qu'il ne comprend pas...» («It seems a highly ridiculous thing to hear a thing only an inch or two away from a kid swingin' heavy words about he doesn't know the meanin' of...»)... - c'est un exemple de toutes les mises en perspective auxquelles est employée cette pièce.

13 Fluther Good dit de Peter Flynn qu'il «se décore pour la réunion de ce soir» («he's adornin' himself for th' meetin' tonight»). «Le jeune Covey» le compare, tel qu'il le voit dans son accoutrement, au «fils illégitime de l'enfant illégitime d'un caporal de l'armée mexicaine» («...th' illegitimate son of an illegitimate child of a corporal in th' mexican army !») et à «une de ces marionnettes tout affublées de vert qui s'rait sortie d'un magasin de jouets et se s'rait égarée !» («...green-accoutred figures gone asthray out of a toyshop !»).

14 Bessie Burgess est, tout au long de la pièce, voix de la lucidité, bien qu'elle soit pro-britannique. Surtout : elle ne suit pas aveuglément et sans rien dire le mouvement révolutionnaire. En outre, c'est elle qui recueillera Nora Clitheroe, folle après la mort de son mari. C'est aussi elle qui mourra, en voulant éloigner Nora d'une fenêtre pouvant être prise pour cible : elle recevra une balle que Nora aurait, sans son intervention, reçue.

15 «Que la route est longue jusque Tipperary... chez la fille la plus douce que je connaisse... c'est là-bas qu'est resté mon coeur» : encore une chanson d'amour...

16 «There's th' men marchin' out into th' dhread dimness o' danger, while th' lice is crawlin' about feedin' on th' fatness o' the land ! But yous'll not escape from th' arrow that flieth be night, or th' sickness that wasteth be day... An' ladyship an' all, as some o' them may be, they'll be scattered abroad, like th' dust in th' darkness !»

17 L'enfant malade de Mme Gogan, dont les didascalies nous disent que «la tuberculose l'a ravagée

«*(après une pause. Elle tousse et dit, s'adressant à Nora Clitheroe)* Est-ce qu'on prendrait part à de telles choses avec un tant soit peu de bon sens ?»[18] ...

Toute la tragédie tourne donc autour de Nora et de Jack Clitheroe.

L'acte II déroule et déploie les aversions et dissensions personnelles sur un arrière-plan *abstrait* de guerre révolutionnaire et de glorification de celle-ci et de l'héroïsme et du sacrifice. C'est la fameuse silhouette qui se découpe en ombre chinoise sur la vitre de la fenêtre[19], avec «*La Voix*» qu'on entend pérorer et déclamer - images d'un discours désincarné qui, bien sûr, ne peut pas tenir compte de ce qu'Albert Camus appelle «*la réalité charnelle de l'homme*»[20]. Le texte est, à ce niveau, digne de notre marseillaise avec son «*qu'un sang impur abreuve nos sillons*»[21]. L'acte II est, si je puis dire, le plus vivant de la pièce. Il se passe dans un «*pub*» tout près de la place où se tient un grand rassemblement politique. Les tensions entre personnes s'intensifient, jusqu'au point culminant d'un presque affrontement entre «*le jeune Covey*», qui heureusement quitte les lieux, et Fluther Good, qui s'en va passer la nuit avec Rosie. Réapparaissent alors nos révolutionnaires prêts à mourir pour l'indépendance de l'Irlande[22] et qui, par la bouche de Jack Clitheroe, qui lance un ordre, ont le dernier mot de cet acte («*Bataillon dublinois de l'Armée Citoyenne Irlandaise, à mon commandement, et par la droite, au pas gymnastique !*»[23]) - le dernier mot?... Pas sûr, parce que Rosie[24], la prostituée accompagnant Fluther Good, a entonné, juste avant, une petite

---

et complètement ratatinée» et qu'elle est «lamentablement usée» («The ravages of consumption have shrivelled her up... She is pitifully worn...»).

18 «Mollser (after a pause and a cough) : Is there anybody goin', Mrs Clitheroe, with a titther o' sense ?».

19 «The Figure in the window» dans le texte.

20 Dans son Discours de Suède, où il dit que celle-ci est «mystifiée... (par la société marchande) ...au profit des signes».

21 «Faire couler le sang est une chose purifiante et sanctifiante» («Bloodshed is a cleansing and sanctifying thing»). Surtout ceci : «Le vieux coeur de notre terre avait besoin d'être réchauffé par le vin rouge des champs de bataille» («The old heart of the earth needed to be warmed by the red wine of the battlefields»). L'une des métaphores constantes de cette pièce est celle de «l'alcool fort» de la révolution, l'ivresse des grands discours (Fluther Good nous dit, dès le début de l'acte I, qu'il a arrêté de boire, mais il sera ivre mort à la fin de l'acte III. !), qui se révèlent autant chez les discutailleurs de comptoir qui s'engagent dans la lutte comme des «supporters» dans un match de football que chez les vrais révolutionnaires qui rentrent d'une réunion politique comme «hypnotisés» («mesmerized» dans le texte).

22 Après une sorte de prière : «Vous avez une mère ... L'Irlande est plus grande qu'une mère... Vous avez une femme ... L'Irlande est plus grande qu'une femme... L'Irlande sans la liberté ne sera jamais en paix !.. Mourons pour l'indépendance de l'Irlande !...» («You have a mother... Ireland is greater than a mother... You have a wife... Ireland is greater than a wife... Ireland unfree shall never be at peace !... Death for th' Independence of Ireland !»).

23 «Dublin Battalion of the Irish Citizen Army, by th' right, quick march !».

24 Au début de l'acte, elle déclarait : «On n'fait pas bien attention à un joli jupon par un' nuit comm' cell'-ci» («There isn't much notice taken of a pretty petticoat of a night like this»). Fluther Good est l'exception qui confirme la règle - ce qui ne l'empêche pas d'être, ailleurs, très conservateur, conformiste, moraliste. Quand elle fait du charme au «jeune Covey, celui-ci répond : «Courir le jupon, moi !?...Quand même! J'n'ai pas qu'ça à faire !...» («I've something else to do besides shinannickin' after Judies !»).

chanson d'amour qui n'a rien du romantisme et de la passion désespérée de Nora Clitheroe - une simple chanson un peu grivoise et digne de tous les bons vivants, pleine de joie et d'allégresse et d'un esprit de volupté et de liberté exemplaires, sinon enviables[25].

L'acte III et l'acte IV donnent «les nouvelles du front», en quelque sorte ; il y a d'autres détails là-dessus dans les deux actes précédents, certes, mais plus ponctuels et plus abstraits. Ici on est maintenant dans le vif du sujet : présence concrète du hors-scène, bruits, tirs, explosions, ambulances - et commentaires. Surtout : échos de pillages et surtout, surtout, horreurs. Avec la fin de l'acte III qui réitère, mais en accentuant le tragique, celle de l'acte I : Nora est partie à la recherche de son mari dans la confusion et le désordre des rues, s'est humiliée, est revenue désespérée. Mais Jack Clitheroe, qu'elle croyait mort et perdu, revient aussi. Sont-ils sauvés ? Non, car il doit repartir. Nora, une fois de plus, tente de le retenir, se retrouvant en butte aux mêmes brutalités qu'auparavant, pareillement rejetée par son mari dont on devine qu'il agit contre son vrai désir et pour sauver la face devant ses deux «collègues» qui le sollicitent, le contraignent[26].

L'acte III finit avec Fluther Good tellement saoul que Bessie envisage d'aller chercher un médecin. Mme Gogan vient annoncer que sa fille, Mollser, va de plus en plus mal. Bessie lui recommande de lui faire boire un peu du whisky de Fluther Good et puis, courageusement, s'en va chercher un médecin, en prononçant une prière :

> -»Mon Dieu, puissiez-vous me venir en aide en temps de difficulté et me garder et me protéger dans l'ombre de vos ailes!»[27]...

---

25 Le texte de cette chanson oppose un tailleur et un marin («a tailor», «a sailor»). Le tailleur ne peut rien faire pour la femme («he could do nothing for me»)... Le marin, «aussi fort et aussi sauvage que l'océan» («as strong and as wild as the sea»), est l'amant idéal... Ainsi : «nous nous sommes donné l'un à l'autre caresses et baisers généreux, jusqu'à c'que la nuit ait fui l'matin / Et v'là qu'à not' joie un gaillard vif et r'muant / Dansait la gigu' dans l'lit ! / Dansait la gigu' dans l'lit, réclamant pain et beurre...» («We cuddled an' kissed with devotion, till th' night from th' mornin' had fled ; / An' there, to our joy, a bright bouncin' boy / Was dancin' a jig in th' bed ! / dancin' a jig in th' bed, an' bawlin' for butther an' bread...»)...

26 L'engagement de Jack Clitheroe est teinté d'ambition, de concurrence. Il n'est pas sincère. On peut dire qu'avant même les révélations de sa femme là-dessus, c'est sa propre violence envers elle qui le trahit. D'ailleurs, c'est Bessie Burgess, une fois de plus, qui, dans l'Acte III, constatant les dégâts, lance : «You are all nicely shanghaied» - : «shanghaied», c'est «enrôlé de force», plus précisément «saouler» ou «assommer» quelqu'un pour le contraindre à l'engagement (selon une coutume qui se pratiquait à Shangaï). La phrase de Bessie pourrait se traduire par (entre autres possibilités) «vous v'là tous piègés» ou «vous v'la tous bien pris au piège». C'est aussi l'idée d'un engrenage, d'une escalade, d'un processus qui tourne à l'anarchie. Dans le cas de Jack Clitheroe, l'idée de l'enrôlement de force est tout à fait pertinente. Aussi celle du piège - et précisément du piège de l'ambition du pouvoir, puisqu'il est nommé «Commandant» puis «embarqué», alors que, n'ayant d'abord même pas été nommé capitaine de l'armée révolutionnaire, il commençait à s'en désintéresser...

27 «Oh, God, be Thou my help in time o' throuble? An' shelter me safely in th' shadow of Thy wings !».

Comme à la fin de l'acte I, Bessie, qui dans l'acte II est voix sans mélange de la désillusion et de la lucidité, «prophétise», en saisissant Fluther Good ivre mort par le col : «Entre donc mon salaud, et arrête moi ça ! J'vais t'aider à corriger ta danse un peu trop chanc'lante... et aucun d'ent' nous n'sait encore com' nous n'somm's pas loin du jour où nous allons nous cogner l'front cont' un monde où qu'on n'aura jamais été avant !» («You bowsey, come in ower o' that !... I'll thrim your thricks o' dhrunken dancin' for you, an' none of us knowin' how soon we'll bump into a

L'acte IV est l'acte de la mort de Mollser, de la folie de Nora, dont le mari est mort d'une «mort héroïque» que vient raconter Brennan, dans cet appartement de Bessie Burgess bientôt envahi par les soldats britanniques, qui nous donnent, eux, d'autres «nouvelles du front» et qui, par erreur, et, surtout, comme ils le diront eux-mêmes, parce qu'ils ne pouvaient pas se permettre de prendre de risques (en temps de guerre, dans le doute on ne s'abstient pas !), tueront Bessie Burgess. Mme Gogan constate et la mort de Bessie et la folie de Mme Clitheroe, et les deux soldats britanniques prennent le thé en entonnant un chant militaire où il est question de la nostalgie qu'éprouvent et les soldats à la guerre quand ils pensent à leur famille, et les familles quand elles pensent à leur enfants partis faire la guerre : une version militaire de la nostalgie amoureuse de Nora. Une version militaire, pleine d'entrain, de la tragédie de Nora et Jack Clitheroe.

L'ironie préside à *La Charrue et les Étoiles*. Le vertige de l'ironie. Une espèce de cauchemar bien éveillé avec, ici et là, un sourire, mais un peu forcé quand même. La dédicace est significative : «*Au rire joyeux de ma mère aux portes du tombeau*»[28] ... L'acte I et l'acte II sont censés se passer en Novembre 1915, donc après la fête des morts - pour être plus précis : pour un Irlandais, la Toussaint, c'est-à-dire *Samhain* (prononcer : «*sowin'*«), c'est ce moment de l'année où les hommes peuvent entrer en communication avec les dieux[29]. L'acte III et l'acte IV, c'est Pâques 1916 - la résurrection... Cela est aussi un peu le symbole de *La Charrue* du titre : fertilisation, (re)commencement du monde - alors que se brisent un couple et une famille, représentatifs de milliers d'autres, et qu'une jeune enfant meurt d'une maladie respiratoire - et que la révolution est écrasée[30] ... D'ailleurs, lorsque «*le*

---

world we were never in before !»)...

28 «To the gay laugh of my mother at the gate of the grave». O'Casey parvient à nous faire rire, ne serait-ce, comme toujours, que par ses mille et une trouvailles linguistiques, bizarreries obsessionnelles des personnages par cela même définis, emblèmes langagiers de gros travers, voire d'infirmités et de perversions.

29 Bien avant le petit folklore américano-occidental, la légende racontait que les ancêtres des Irlandais parvinrent - quoi de plus glorieux ? - à vaincre leurs dieux et à les repousser sous la terre. Mais ceux-ci ne sont pas morts ; ils reviennent annuellement converser avec les hommes.

30 La charrue est aussi symbole de l'écrivain et chez certains poètes antiques d'Irlande et chez Seamus Heaney, où elle se transforme en bêche. Mais le principe est le même. Ce symbole vaudrait-il ici pour Sean O'Casey ? Ainsi, lorsque «La Voix» (qui est un peu, ici, le «Big Brother» de la révolution irlandaise) déclare : «Il y a beaucoup de choses plus horribles que de faire couler le sang, l'esclavage par exemple !» («There are many things more horrible than bloodshed, and slavery is one o' them !») ; ou : «Nos ennemis sont forts mais... ils ne pourront défaire les miracles de Dieu qui fait mûrir dans le coeur des jeunes les semences semées par les jeunes d'une génération précédente» («Our foes are strong but... cannot undo the miracles of God, who ripens in the heart of young men the seeds sown by the young men of a former generation») ; ou encore lorsque Fluther Good se dit, après avoir assisté au meeting : «...Tu peux mourir à présent, Fluther, pa'c'que t'as vu les ombres et les rêves du passé jaillir et prendre vie dans le corps d'hommes vivants qui montrent que, si nous sommes restés sans une once de courage durant des siècles, eh bien maintenant nous sommes vice versa !» («You can die now, Fluther, for you've seen th' shadow-dhreams o th' past leppin' to life in th' bodies of livin' men that show, if we were without a titther o' courage for centuries, we're vice-versa now !») - les «marionnettes» d'O'Casey agitent devant nous des idées qui tiennent debout, qui «tiennent la route», qui valent pour toute révolution, et pour ce qu'il est convenu d'appeler, chez nous, «les Lumières», et pour certains grands poètes et dramaturges irlandais, dont O'Casey fait partie, parmi lesquels il a sa place, même si Nora Clitheroe, dans son délire, exprime la peur toute animale qui hante même les

jeune Covey» dit : «*Que signifie ce dessin de la charrue terrestre ornée des étoiles de la charrue céleste sinon le Communisme?...*»[31], tout en reprochant à la révolution irlandaise de faire tomber ce drapeau en déshonneur[32] - nous pourrions nous poser la même question mais en omettant le «*sinon le Communisme*», façon de remarquer l'ironie sauvage et l'ambiguïté féroce de cette oeuvre : le titre à lui seul sème le trouble en se prêtant à plus d'une interprétation - surtout par le symbole des étoiles.

Si le motif tragique traditionnel est le conflit, *La Charrue et les Étoiles* nous montre des conflits qui existent avant, pendant, et après toute guerre ou toute révolution et qui n'ont rien à voir, ou tout à voir, avec toute guerre ou toute révolution - les deux propositions étant vraies... N'y a-t-il pas profération de menaces de mort entre «*le jeune Covey*» et Peter Flynn et Fluther Good ainsi qu'entre Mme Gogan et Bessie Burgess ? Et au nom de quoi ? Au nom d'une certaine science et de la théorie marxiste chez «*le jeune Covey*» qui se montre aussi sûr et aussi provocateur avec le veule Peter Flynn qu'il est timide, déstabilisé et inexistant, devant Rosie, la prostituée, et face à Fluther Good, trop fort pour lui. Au nom d'un patriotisme un peu raide et d'une certaine susceptibilité chez Peter Flynn qui s'enorgueillit de vénérer la mémoire de Wolfe Tone. Fluther est aussi un patriote, qui, pour un temps, cesse de boire tout en continuant de s'enivrer de révolution mais aussi d'un peu de sensualité et de débauche, avant de revenir à la bouteille, c'est-à-dire de fuir devant les horreurs de la belle révolution. Fluther Good met en perspective et «*le jeune Covey*» et Peter Flynn et le grotesque de leur «guerre-dans-la-guerre» (c'est un charpentier, et son nom de famille est Good - son prénom, Fluther, allie le nom d'un instrument de musique, une espèce d'accordéon, et Luther, ce qui résume bien la dualité du personnage ...). Rosie et Bessie font de même, la première avec «*le jeune Covey*», la dernière avec la révolution tout entière (qui, dans le discours de Rosie, se confond souvent avec une religion). D'ailleurs, cette «guerre-dans-la-guerre» est toute de langage, de mots, d'agressions et de provocations verbales, leurs expressions sont contournées, tortueuses, à la fois imaginatives et morbides (surtout chez Peter Flynn). C'est une guerre *très civilisée*. Nous avons ainsi affaire, entre eux, comme entre d'autres, à un conflit comique, risible. Même s'il y a quelque chose qui gêne le rire, qui le crispe un peu : le déroulement proche d'une révolution armée, violente, meurtrière (et qui, d'ailleurs, par endroits, tourne au pillage aveugle et anarchique) - et si tous les conflits, les grands et les petits, les comiques et les tragiques, relevaient de la même faiblesse, des mêmes incapacités, du même refus de

---

révolutionnaires, et que Bessie Burgess se charge de démonter toutes ces idées, en soulignant le hiatus entre le rêve, idéal ou illusion, et l'horrible réalité de la guerre - O'Casey, lui, verrait plutôt le hiatus entre la guerre ou la révolution, toujours horribles, et les résultats obtenus, quels qu'ils soient, même en cas de victoire, ce qui, il faut le dire, a une valeur historique incontestable, et surtout pour nous qui assistons à notre monde en nous demandant s'il y a jamais vraiment eu une/des révolution(s)... D'ailleurs, en Irlande plus que dans tout autre pays, la littérature a toujours rempli cette noble fonction de semeuse insoumise, «politiquement, et esthétiquement, incorrecte», et agitatrice - quoique ce soit de moins en moins le cas par les temps qui ne courent même plus de l'Europe niveleuse et marchande du tourisme et du divertissement... Dans *La Charrue et les Étoiles*, «les dieux ont soif», mais tous les dieux : petits et grands, profanes et sacrés, personnels et universels, vulgaires et aristocratiques, matériels et spirituels, charnels et abstraits... C'est en cela que la pièce est moderne : tous les dieux ont soif. O'Casey, donc, ne propose ni ne défend rien qui soit clairement révolutionnaire ou anti-révolutionnaire. Il montre. C'est un tour-de-force pour un Irlandais comme O'Casey. Quoi qu'il fasse dire à ses personnages, on trouve toujours la possibilité d'une justification mais aussi d'une invalidation.

31 «What does th' design o th' field plough, bearin' on it th' stars o' th' heavenly plough, mean, if it's not Communism ?...».

32 «They're bringin' nice disgrace on that banner now».

communiquer, de comprendre l'autre, de l'accepter, c'est-à-dire d'un obscur humain indépassable, irrésistible, immortel, incompréhensible ? Au nom de quoi les hommes s'opposent-ils, se battent-ils ? Dans le cas de Mme Gogan, c'est au nom de la morale et de la bonne conscience (par exemple, quand elle reproche à Bessie Burgess de profiter du pillage et de *«la confusion d'la bataille qu'livrent nos jeun's gars pour la liberté de leur pays»*[33] - car il y a aussi, avec l'idéalisme naïf de Mme Gogan, une morale de la révolution, voire une tyrannie, mais en toute ingénuité). Au nom d'un certain orgueil, dans le cas de Bessie, mais aussi d'une certaine transparence qui caractérise tout le personnage - le plus humain dans la vision d'O'Casey, ici, avec Nora Clitheroe, bien sûr. Les insinuations et les insultes qu'elles s'assènent continuellement, Mme Gogan et Bessie, ménagent la lente et sûre *escalade* jusqu'aux menaces de violence et de mort. Et Fluther Good de s'étonner naïvement qu'une révolution censée libérer ne donne pas lieu à plus de joie et de festivités!...

Il est intéressant de noter, en passant, que *«le jeune Covey»* et Bessie reprochent respectivement à Peter Flynn et à Mme Gogan de ne pas regarder la vérité en face, de la cacher, de ne pas l'aimer. Surtout parce que leurs voix n'ont pas même résonnance ni même autorité. *«Le jeune Covey»* est, à sa manière, un grotesque, un faible et un mal-assuré qui se rassure en se donnant l'image d'un marxiste au fait, qui plus est, des théories scientifiques les plus récentes. Il n'est pas loin de certaines générations de nos contemporains, bêtes à loisirs et à culture (ce dernier mot ayant aujourd'hui les contours pour le moins flous d'un bouillon médiatique compensatoire et hallucinogène) - ou de cet érudit des *Contes des Mille et Une Nuits* qui reproche à un paysan, qui n'a pas lu les grands maîtres, d'avoir perdu la moitié de sa vie, avant de perdre *toute sa vie* en tombant à l'eau et en se noyant : l'érudit ne savait pas nager !...

Lorsque *«le jeune Covey»* demande à Fluther Good : *«Que dit Karl Marx sur la relation d'la valeur et du coût d'la production?»*, celui-ci lui répond : *«J'me fous de c'qu'y dit! J'suis un homme assez irlandais pour pas aller perdr' ma têt' en suivant les étrangers!»*[34] ...

Du point de vue du conflit, tragique ou comique, O'Casey s'emploie aussi à nous montrer un monde où la science «fait des ravages» mais, peut-être, pour le bien, c'est-à-dire pour la liberté des hommes. Religions et idéologies sont ébranlées par certaines sciences (qui, hélas, deviennent des religions !). Le plus intéressant, qui, du point de vue de l'ironie, ici, n'est pas le plus étonnant, c'est que ce discours scientifique déterminant soit mis dans la bouche d'un blanc-bec prétentieux comme *«le jeune Covey»*, qu'on pourrait aussi appeler *«le jeune»*, avec toutes les implications du mot. Mais avec une nuance : si, au nom de la science, il ne croit plus en aucune nationalité ni, bien sûr, en aucun nationalisme ; si, religieusement parlant, il ne *croit* plus ; et s'il doute même de la révolution de ses compatriotes, qui n'est pas une révolution prolétarienne au premier chef - il reste masqué par son communisme livresque, sa «méthode assimil, » du marxisme, et ce qui est masqué de sa personne c'est, précisément, dans la chute et dans l'effondrement des valeurs de son monde et, à vrai dire, de plusieurs mondes, son égarement, l'absence angoissante de tous repères. En ce sens, *«le jeune Covey»* n'est-il pas ce qu'O'Casey a vu en regardant, tout

---

33 «...th' confusion o th' battle our boys is makin' or th' freedom of their counthry !». Il y aura un écho intéressant à cette remarque de Mme Gogan dans la bouche du capitaine Brennan qui reprochera à Jack Clitheroe de ne pas avoir tiré sur des Irlandais qu'ils ont vus, eux aussi, profiter du pillage...

34 - « What does Karl Marx say about th' relation of value to the cost o' production ?»

- « What th' hell do I care what he says ? I'm Irishman enough not to lose me head be follyin' foreigners!».

compte fait, le plus loin possible en avant, en embrassant du regard tout le vingtième siècle occidental ? Ce personnage n'est-il pas *la* prophétie d'O'Casey ?

Enfin, le conflit tragique me semble se situer surtout dans le personnage de Jack Clitheroe et dans la relation des deux époux Clitheroe entre eux et à la révolution. Nora stigmatise si bien la peur, celle dont personne ne parle[35], que, quand elle dit à son mari enrôlé, entraîné, emporté, ce qui se passe vraiment, on peut penser qu'elle est messagère de (d'une/de la) vérité :

> «Regarde, Jack, regarde la colère sur son visage; regarde la peur qui brille dans ses yeux... Il veut qu'tu y aill's pour qu'la mort par chanc' te frappe, toi, au lieu de le frapper, lui... Son âme est tout' froide et transie à l'idée de c'qui pourrait lui arriver... C'est sa peur qu'essaye de t'faire peur pour t'empêcher d'reconnaître cett' mêm' peur que tu as, toi aussi, dans l'coeur!»[36]

La pièce est émaillée d'allusions véritablement historiques au soulèvement de Pâques 1916[37] (nous avons des «nouvelles du front» des deux côtés[38]), mais O'Casey y a aussi inscrit d'*autres* «nouvelles du front», les siennes, où il ramène tout à la condition humaine élémentaire, «*la réalité charnelle de l'homme*». Devant ces nouvelles-là, rien ne résiste. C'est une vaste interrogation sur la destinée humaine, et sur la *destinée collective*, à laquelle se livre, à laquelle *nous* livre, Sean O'Casey, dans *La Charrue et les Étoiles*.

---

35 «J'vous l'dis, ils ont peur de dire qu'ils ont peur !... J'ai vu la peur briller dans tous leurs yeux... certains ont ri d'moi, mais leur rire était rempli d'peur... D'autres m'ont hurlé d'ssus, mais leurs hurlements étaient remplis des frissons d'la peur...» («I tell you they're afraid to say they're afraid!... I saw fear glowin' in all their eyes... some o' them laughed at me, but th' laugh was a frightened one... some o' them shouted at me, but th' shout had in it th' shiver o' fear...»).

36 «Jack, look at th' anger in his face ; look at th' fear glintin' in his eyes... He wants you to go th' way he'll have th' chance of death sthrikin' you an' missin' him... His very soul is cold...shiverin' with th' thought of what may happen to him... It is fear that is thryin' to frighten you from recognizin' th' same fear that is in your own heart !»

37 Principalement, et pour l'essentiel (car la liste pourrait être bien plus longue), dans la bouche de Fluther Good, de Mme Gogan, et, sur le ton de l'ironie, dans celle du «jeune Covey» (pour le meeting) ; dans la bouche de Mme Gogan, en ce qui concerne le début de l'insurrection, à la «General Post Office» de Dublin.

38 On ne peut pas ne pas signaler l'opposition significative entre Fluther Good, dans l'acte III, qui, constatant que les Britanniques se servent de leur artillerie navale (cela a effectivement causé, pour une bonne part, la perte des insurgés), s'exclame : «...ils ne jouent pas l'jeu !» («...that's not playin' th' game!») ; et les soldats britanniques de l'acte IV qui, dans une allusion aux balles doum-doum utilisées par les francs-tireurs irlandais, disent exactement la même chose : «ils ne jouent pas l'jeu !, » en ajoutant : «Pourquoi ne viennent-ils pas à découvert pour un combat égal ?!» («Why down't they come into the owpen and foight fair ?!»)... Fluther intervient alors de façon décisive : «Un combat égal ! Que'qu's centain's de gars un peu bâclés avec des fusils et des chapelets, cont' cent mille hommes bien entraînés, caval'rie, infant'rie, artillerie, et tout l'tremblement, et lui, y veut un combat égal ! (S'adressant au Sergent) Vous voulez pas qu'on vienne tous à poils armés d'pierr's des fois ?!» («Fight fair ! A few hundhred scrawls o' chaps with a couple o' guns an' Rosary beads, again' a hundhred thousand thrained men with horse, fut, an' artillery...an' he wants us to fight fair ! (To Sergeant) D'ye want us to come out in our skins an' throw stones ?»). La dernière allusion est historiquement vraie : les guerriers celtes, et les gaulois, se battaient nus. Cela est à rapprocher des deux ou trois allusions à Brian Boru.

L'exemple le plus pertinent ici serait à mes yeux que le contenu du discours de «*La Voix*», celle de la silhouette qui se découpe en ombre chinoise sur la vitre de la fenêtre dans l'acte II, se retrouve dans ce que disent Brennan, Jack Clitheroe, et le lieutenant Langon, à la fin du même acte... Mais surtout dans ce que dit Brennan lorsqu'il vient annoncer la mort de Jack Clitheroe à sa femme déjà folle de douleur : «*Le chagrin de Mme Clitheroe ne sera plus que joie lorsqu'elle comprendra que son propre mari fut un héros !*», dit-il, après avoir donné le récit de son horrible mort[39]...

Si je pense à *La Charrue et les Étoiles* comme à une oeuvre «en marge de la révolution irlandaise», ou comme à «la révolution en marge» (sans que cela implique quoi que ce soit de négatif vis-à-vis d'O'Casey), c'est surtout en raison d'un certain nombre de «détails» qui composent les nuances et les subtilités du «tableau», et qu'il est difficile de dissocier les uns des autres ou de l'ensemble du «tableau», tant ils relèvent d'une perception en lecture, ou de la lecture, du lecteur que je suis. Comme des fils lumineux, incandescents, qui, fugitivement, s'allument, brillent, éclairant la trame.

Par exemple, ces indications qui disent que Jack Clitheroe n'a pas d'autorité naturelle, que le capitaine Langon est «*fonctionnaire*»[40], et que le capitaine Brennan est un «*volailler*» - en anglais «*chicken-butcher*» est plus significatif, puisque «*chicken*» veut aussi dire couard ou poltron ou poule mouillée (c'est un mot qui est utilisé par Bessie Burgess) et que le mot «boucher», dans un contexte guerrier, même révolutionnaire, et surtout dans *La Charrue et les Étoiles*, résonne bien... Comment cette remarque de Nora Clitheroe, concernant son mari, Jack, pourrait-elle passer pour la pure et simple expression passionnée d'une déception et ne pas être prise pour *vérité*[41] :

> - « Et croyez-vous qu'il se trouve là où il se trouve parce qu'il est courageux ? (Avec véhémence) Eh non ! Pas du tout ! C'est seulement parce que c'est un lâche, un lâche, un lâche !»-[42]

Les révolutionnaires de cette pièce sont comme animés, l'acte II est clair là-dessus («*La Voix*» le traverse de bout en bout, et il s'achève sur les élancements patriotiques et l'esprit de sacrifice fanatique de «*l'Armée Citoyenne*»), par «*La Voix*», celle de la silhouette en ombre chinoise à la fenêtre. Et si «*La Voix*» est impersonnelle, les Brennan, Jack Clitheroe, et autres Langon, le sont tout autant. C'est aussi le cas du «*jeune Covey*» et de Peter Flynn - un enfant qui joue avec des idées en s'appuyant dessus pour se mettre un peu d'aplomb, et un être manifestement broyé par la vie, lui aussi sans personnalité, participant à la révolution comme une espèce de poupée chamarrée, mécanique, automatique, et télécommandée. Dans certaines conversations entre «*le jeune Covey*» et Peter Flynn (aussi, mais à un moindre degré, entre «*le jeune Covey*» et Fluther, ou entre Bessie et Mme Gogan), on a le sentiment de «personnes» qui ne savent pas quoi penser, qui ne pensent pas par elles-mêmes[43].

---

39 «Mrs Clitheroe's grief will be a joy when she realizes that she has had a hero for a husband».
40 «Civil servant».
41 Comme bien des vérités, c'est un paradoxe...
42 «An' he stands wherever he is because he's brave ? (Vehemently) No ! But because he's a coward, a coward, a coward !».
43 «Le jeune Covey» dit, au plus fort du débat de l'acte II : «tout ça c'est que d'la foutue foutaise !» («it's all a lot of blasted nonsense»). C'est à peu près la seule chose vraie qu'il lui est donné de dire - mais il retombe, tout de suite après, dans un discours moralisateur... Comme, ailleurs, Peter

D'autre part, est-ce un hasard si l'on nous dit que Peter Flynn est l'oncle de Nora Clitheroe et «*le jeune Covey*» le cousin de Jack Clitheroe ? Il y a dans leur opposition et leurs disputes quelque chose de la relation des deux époux Clitheroe : Jack Clitheroe va à la guerre un peu comme «*le jeune Covey*» «parle politique» ; et il y a chez Peter Flynn la fragilité et la vulnérabilité de Nora, mais en moins tragique, en bien plus piteusement grotesque, ou, disons, en un tragi-comique de pitié et de mépris. Ou encore : il y a à la fois du «*jeune Covey*» et du Peter Flynn chez Jack Clitheroe - ce qu'ils n'ont pas, eux, c'est ce qui unit et désunit les deux époux : «*la réalité charnelle*» de l'amour.

Ainsi, on peut dire que «*le jeune Covey*» et Peter Flynn sont des *images*. Et également Mme Gogan et son enfant phtisique qui a «hérité» de la maladie du père, mort après sa conception et bien avant sa naissance. Mme Gogan qui, régulièrement, a des visions, des rêves, sinistres et morbides, qu'elle dit comme si elle parlait de quelque chose de banal : ainsi, cette peur de la mort qu'elle inspire à Fluther Good en commentant sa toux ; et cette vision qu'elle a de tous les protagonistes pendus, pieds et jambes frétillant dans le vide ; et son rêve de la mort de Fluther Good... Le moins qu'on puisse dire de ce personnage, surtout dans l'alliance de cet aspect morbide et pervers avec son penchant moralisateur de brave citoyenne qui a toujours bonne conscience, c'est qu'on ne sait pas comment le prendre. Il y a là aussi une image. Mollser meurt (c'est l'acte IV) en même temps, ou presque, que Jack Clitheroe, et en même temps que Nora Clitheroe devient folle. Sa mort coïncide avec l'écrasement de l'insurrection, l'enfermement final dans l'appartement de Bessie (ici, comme dans *Les Bâtisseurs d'Empire* de Boris Vian, mais de façon plus brutale, l'espace de «l'action» se rétrécit), l'irruption des fantassins britanniques, la mort de Bessie - et ce «couronnement» macabre du thé des petits soldats et de leur chant final. Serait-ce une image de la révolution elle-même ?...

Ainsi, dans *La Charrue et les Étoiles*, la révolution n'est pas en marche, mais en marge, ou dans la marge. Cette marge où l'on va quand on s'extrait des cercles vicieux. Cette marge où l'on (se) corrige. Cette marge du recul, de la distance, où l'on plonge vraiment au coeur des problèmes et où l'on fait plus que jamais partie du monde. Où, sans être de ce monde, on reste *au monde*. Cette marge de l'essentiel et de la vérité. De la solitude et de l'amour. On comprendra que cette marge n'implique aucunement qu'O'Casey ne soit pas, ou qu'il ait, à un moment donné, cessé d'être, révolutionnaire. Mais seulement qu'il s'est voulu d'une objectivité et d'une impartialité totales. Sans aucune complaisance avec lui-même. Le dramaturge est plus libre que le révolutionnaire, même le plus juste. D'ailleurs, quand on connaît *Junon et le Paon* et *L'Ombre d'un Franc-tireur*, rien n'étonne dans *La Charrue et les Étoiles*. Les personnages les plus humains, les plus vivants, sont Fluther, Rosie, la prostituée, Nora Clitheroe, et même Bessie Burgess, qui boit probablement plus que de raison, donne parfois l'impression d'être complètement déséquilibrée, et que Mme Gogan traite de «*vraie vieill' salop' d'orangiste !*»[44].

Fluther est assis «le cul entre deux chaises», comme on dit, mais il est, dans ses contradictions mêmes, plein de tendresse, de bonne volonté, et d'une joie de vivre qu'il exprime en maintes occasions. Rosie, la prostituée, très/trop terre-à-terre, a cependant la sagesse innée, la connaissance du coeur humain et des erreurs et des excès que les hommes se permettent dans leurs choix, leurs désirs, leurs passions, leurs conflits, toujours très contournés. Nora Clitheroe est simple et brûlante et souffrante dans son besoin d'amour. Elle et Bessie Burgess sont d'une transparence absolue. Mais Bessie est associée à certaines

---

Flynn et Mme Gogan qui tombent d'accord (c'est vraiment une chute, à deux ça fait moins mal !) sur la bonne morale à tirer des pillages entraînés par la révolution qui dégénère.

44 «right oul' Orange bitch».

allusions religieuses et à certains symboles qui font d'elle, à mes yeux, un «personnage-problème».

D'abord, elle parle d'elle-même, dès l'acte II, en ces termes :

> -»Bessie Burgess ne prétend pas en savoir beaucoup, elle n'a jamais la tête à se vanter, grâce à Dieu, mais elle va son chemin et engrange du savoir selon sa conscience, précepte après précepte, une chose après l'autre, un peu ici et un peu là...»-[45]

- ce en quoi elle s'oppose avantageusement à tous ceux qui pensent par les livres, par les théories, par le supérieur, par les autres. Elle est, ici, voix/voie de l'expérience, donc de l'observation, de la réflexion, de l'apprentissage solitaires.

Par contre, dans l'acte IV, en présence des soldats britanniques, elle s'exprime ainsi:

> - « Bessie Burgess n'est pas du Sinn Fein et n'a jamais rien eu à voir avec quoi qu'ce soit qui port' l'empreinte des doigts des gens d'ce parti ; mais elle s'est toujours fait un devoir de s'att'ler pour l'églis' dès qu'elle savait que l'hymn' britannique y serait chanté à la fin du service...»-[46]

L'image de Bessie se ternit un peu. Rétrospectivement, on se demande même, maintenant, si cette lucidité apparemment salutaire qu'elle opposait aux emportements, aux exaltations, aux rêves et aux enthousiasmes des révolutionnaires, était l'expression d'un esprit vraiment bien tourné. O'Casey n'aurait-il pas voulu laisser planer un doute ? Bessie Burgess n'est-elle pas elle aussi un esprit mal équilibré, malveillant et injustement sûr de soi, comme «*le jeune Covey*» ? Par contraste avec Mme Gogan dans la «camisole de force» de sa morale, ou avec Peter Flynn dans sa «camisole de force» de cérémonie, Bessie Burgess est positive. Face à Nora Clitheroe, voire à Rosie, la prostituée, elle l'est déjà un peu moins. À cause de son agressivité, de son caractère autoritaire et opiniâtre. Reste que, par deux fois, elle, réputée orangiste[47], porte secours à Nora. La deuxième fois, elle se fera tuer à sa place. Par les soldats britanniques. En mourant, elle chantonne faiblement :

> - « Oui je crois, je veux croire, / Que Jésus mourut pour moi ; / Que sur la croix Il versa Son sang, / Du péché Il me libéra.../ Oui je crois...je veux croire /...Jésus mourut...moi ; / ...la croix Il versa...sang, / Du péché...libre.»-[48]

---

45 «Bessie Burgess doesn't put up to know much, never havin' a swaggerin' mind, thanks be to God, but goin' on packin' up knowledge accordin' to her conscience, precept upon precept, line upon line, here a little, an' there a little...».

46 «Bessie Burgess is no Shinner, an' never had no thruck with anything spotted be th' fingers o' the Fenians ; but always made it her business to harness herself for Church whenever she knew that God save the King was goin' to be sung at t' end of th' service...».

47 Dans la dispute avec Mme Gogan où elles se disputent un landau, elle oppose «le lion et la licorne» à «la harpe et au trèfle»...

48 «I do believe, I will believe / That Jesus died for me ; / That on th' cross He shed His blood, / From sin to set me free... / I do believe.. I will believe / ...Jesus died...me ; /...th' cross He shed...blood, / from sin... free.»

C'est l'ensemble de l'image de Bessie Burgess qui pose un énorme problème de mise en scène. Elle a un certain orgueil et un certain «pointillisme» en commun avec Mme Gogan, sans avoir son moralisme, ses certitudes, et ses raideurs. Elle a l'esprit plus ouvert. On la voit «prophétiser», d'une manière poétique et toujours vraie, juste, pertinente. Surtout : elle est une soupape de sécurité devant les ardeurs, et les déceptions, révolutionnaires. Elle est pro-britannique et catholique pratiquante, ce qui ne l'empêche nullement de s'occuper de Nora Clitheroe, de protéger son sommeil, de veiller sur elle. À deux ou trois reprises elle déplore le non-respect des *Dix Commandements* et meurt en s'identifiant à Jésus...

Bessie, *parce qu'elle est pro-britannique*[49], pourrait peut-être illustrer cette marge que j'ai en tête quand je pense à *La Charrue et les Étoiles*, cette marge qui est ouverture en grand angle sur les hommes, le monde, l'esprit, l'esprit du monde, le monde de l'esprit. Tout se passe comme si O'Casey avait voulu (peut-être l'a-t-il vraiment voulu) rendre possible l'identification avec Bessie Burgess, l'orangiste de la pièce ! Ce qui, sous le rapport de l'humanisme, de la tolérance, de l'ouverture d'esprit et de coeur, va très loin, est d'une grande exigence et d'une immense générosité.

La Charrue et les Étoiles est bel et bien un texte «en marge de la révolution», ou «la révolution en marge», puisqu'il nous montre des êtres égaux dans leurs inégalités, leurs insuffisances, leurs incertitudes, leurs médiocrités, leurs désespoirs, leurs aspirations - leurs combats désarmés pour tenir debout, pour avancer un peu.

La révolution - comme le suggèrent très bien *la Silhouette* en ombre chinoise sur la vitre de la fenêtre, «*La Voix*», l'accoutrement de Peter Flynn, le récitatif marxiste du «*jeune Covey*», les chocurs de soldats, et les disputes qui sont comme autant de psychodrames personnels et relationnels *en miroirs de la révolution* - c'est du théâtre qui se passe là-bas, au fond, ou en arrière-plan. Mais ce qui se passe au premier plan, c'est la vie humaine, pareille et fidèle à elle-même, quelles que soient la scène, ou l'arène, politique, et les forces en présence.

C'est la révolution qui prend sens par rapport à l'ensemble de cette vie humaine - et non le contraire.

Une fois de plus, O'Casey nous entraîne dans la rue, dans les maisons populaires, dans la tête et dans le coeur des gens simples. *La Charrue et les Étoiles* est «en marge de la révolution» comme la vie et la politique sont en marge l'une de l'autre. C'est «la révolution en marge», c'est-à-dire la révolution solitaire d'un homme libre qui veut regarder son monde librement, la révolution de tout artiste qui (s')oublie et qui montre ce qu'il voit[50].

Mais peut-être cette marge est-elle surtout *théâtrale* - par ce réalisme des décors scupuleusement décrits (et que la plupart des metteurs-en-scène ignore !) et par l'action et les dialogues qui roulent et se déroulent, hésitant entre la parodie et la tragédie : le carnaval de

---

49 Son comportement n'est pas vraiment très influencé par cela et il n'y a qu'en présence des soldats britanniques que cela devient patent, ainsi que dans certaines scènes où elle se montre acariâtre plus à cause des mauvaises relations personnelles, ou de voisinage, qu'à cause de sa différence.

50 Faire dire au Caporal Stoddart, le soldat britannique venu «faire du nettoyage» et qui tuera Bessie : «J'suis socialist' moi, mais faut que j'fass' mon d'voir !» («I'm a Sowcialist moiself, but I 'as to do my dooty») - n'est-ce pas là voir loin ? Avoir prévu non seulement l'évanouissement de tout idéal et surtout de toute véritable idée politique c'est-à-dire de toute politique dans le vrai sens, le noble sens, de ce mot, mais aussi ce divorce tragique et banal entre ce que les modernes pensent et font ou vivent...

Peter Flynn et l'amour déchiré de Nora ; les illuminations morbides de Mme Gogan, avec sa fascination pour l'horreur et ses sermons répétés ; l'enthousiasme généreux de Fluther enivré de discours[51] et la bouffonnerie maladroite, emphatique et pompeuse, de sa défense de Rosie, la prostituée, contre «*le jeune Covey*» ; «*La Voix*» qui interrompt les chamailleries et les insignifiances révélatrices de la conversation de l'acte II, comme le hors-scène qui ponctue les inquiétudes et les lamentations de l'acte IV ; l'horreur finale du thé des soldats anglais et de leur chant militaire, après des scènes de folie et de mort dont Mme Gogan fait le constat :

> - « Mon Dieu, elle (=Bessie) est froide comme la mort. Ils l'ont assassinée, cett' pauv' femme inoffensive !...(étendant un drap sur le corps) Que Dieu lui vienne en aid' ! La pauvre femm' est en train de dev'nir aussi raide que du bois ! Sur son visage s'est écrit le choc d'la mort violente et subite, et sa main blanchit qu'on dirait un bout d'cir' tout lisse et luisant.»-[52]

Théâtralement, tout cela relève du montage, ou du collage. Je dirais, pour être plus précis, que c'est une projection d'images disparates assemblées par le contexte et par un langage tourné et contourné comme un produit de laboratoire très ingénieux.
Pour rectifier ce que je disais au début sur ce sentiment d'un/de «délire(s) organisé(s)», je parlerais plutôt maintenant de divagations de vertige - comme si Sean O'Casey avait voulu, dans le vertige d'un contexte social bouleversé, recueillir les images de son vertige personnel. Sa «révolution en marge». «En marge de *toute* révolution» (mais aussi de tout ordre établi). L'aboutissement d'un voyage qui a commencé par le secrétariat de l'armée révolutionnaire irlandaise, mais aussi par la publication, en 1916, pour dissuader les Irlandais de prendre part à la guerre contre l'Allemagne, d'une des ballades anti-guerrières, et non-violentes, les plus populaires, «*The Grand Oul' Dame Britannia*» («*Grande Vieille Dame Britannia*»). Ce voyage a donc abouti dans la publication de *La Charrue et les Étoiles*, en Avril 1926, deux mois après que sa mauvaise réception et les émeutes qui s'ensuivirent eurent salué, à leur manière, une grande pièce de théâtre, une oeuvre d'art vraie. L'explosion d'une marge qui éclabousse.

René AGOSTINI
Université d'Avignon

---

51 Le discours politique tourne ainsi au discours poétique : «J'ai écouté les discours tomber sur la tête des gens comme la pluie sur les blés» («...I listened to th' speeches pattherin' on th' people's head, like rain fallin' on th' corn») - dit Fluther en rentrant du meeting tout excité...

52 «My God, she's as cold as death. They're afther murdherin' th' poor inoffensive woman !... (as she spreads the sheet) Oh, God help her, th' poor woman, she's stiffenin' out as hard as she can ! Her face has written on it th' shock o' sudden agony, an' her hands is whitenin' into th' smooth shininess of wax».

Il faut remarquer que Mme Gogan, prenant soin de Nora complètement éperdue, va lui proposer de dormir dans le lit de sa fille, Mollser, l'enfant phtisique qui, à ce moment-là, vient de mourir.

Serait-ce là une confirmation de cette image de la révolution que je vois, ici, dans l'image de Mme Gogan et de Mollser ?...

LA DERIVE DE L'ENGAGEMENT POLITIQUE DANS *LES MAINS SALES* DE JEAN-PAUL SARTRE

Introduction

Aprés avoir mené une existence douillette, celle des enfants de bonne famille dans les milieux bourgeois desquels il est issu, Hugo vient d'achever ses études de sciences politiques et il arrive à un tournant décisif de sa vie: ayant atteint «L'âge de raison»[1], il s'apprêtait à s'engager sur «Les chemins de la liberté»[1] en opérant un choix qui, même s'il n'est pas définitif, devrait influencer durablement son avenir. Mais, contrairement à un autre jeune homme qui l'a précédé sur ces mêmes voies dans *Les Mouches*, il n'a pas de mentor pour l'aider à éviter les pièges de la vie active et il ne saura jamais comme Oreste qu'il est un « homme supérieur»,

> «Libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager»[2]

Aussi, sans trop y prendre garde, il décide de se mettre au ban de la société en claquant la porte de la bourgeoisie. Plus tard, il ira frapper à celle du prolétariat afin de participer activement à la destruction de la classe qui a fait de lui ce qu'il est devenu. Acte de bravoure s'il en est (sans une hauteur de vue certaine, il n'est pas facile de renoncer à tous les privilèges auxquels on a été habitué pendant si longtemps), ce choix ne devait susciter que de l'admiration, n'eussent été les contradictions dans lesquelles Hugo est allé s'empêtrer par la suite. Une fois dans le Parti et après d' interminables tergiversations, il finit par poser un autre acte, certainement plus important que le précédent, puisqu'il sert à merveille les intérêts du Parti Prolétarien en proie à des dissensions internes. Néanmoins, l'assassinat de Hoederer qui aurait dû être un acte politique par excellence devient une sorte d'épée de Damoclès suspendue sur la tête de son auteur: Comment comprendre ce brusque dérapage? Hugo n'aurait aucune peine à convaincre les lecteurs ou les spectateurs que son engagement est un acte de générosité si l'hostilité des autres protagonistes de la pièce à son égard n'incitait à la prudence. En effet, la réaction mitigée de ses nouveaux camarades serait-elle compréhensible s'il n'y avait pas d'éléments susceptibles de légitimer leurs suspicions? Et si les agissements de ce jeune homme n'étaient que des dérivatifs destinés à dissimuler un drame plus profond qui n'ose pas se nommer ?

I - L' ENGAGEMENT, UN ACTE DE GENEROSITE?

> SLICK:- On est peut-être du même parti mais on n'y est pas entré pour les mêmes raisons.[3]

---

1 Ce sont des titres de Jean-Paul Sartre.
2 Sartre, *Les Mouches*, I, 2 coll. Folio, p. 120.
3 Sartre, *Les Mains sales*, III, 3 coll. Folio, p.90

La sagesse recommande à quiconque veut s'insérer dans un groupe de s'informer des règles qui le régissent pour ne pas les enfreindre s'il tient vraiment à y être intégré. Or, avant de s'engager dans le Parti Prolétarien, Hugo a-t-il pris la précaution de se renseigner sur ses rouages? Est-il averti de certaines pratiques qui y ont cours et avec lesquelles il ne faut pas badiner? Les incidents qui émaillent la séance de la fouille lors de son arrivée chez Hoederer semblent mineurs, mais ils sont révélateurs du fossé qui ne cessera de s'approfondir entre les autres militants et lui. Parce qu'il refuse de se laisser fouiller, Hugo se présente d'emblée à eux comme quelqu'un de suspect et leurs discussions indiquent clairement que désormais le Parti aura affaire à deux groupes d'individus obéissant à deux logiques différentes: d'un côté les militants d'origine prolétarienne et de l'autre ceux qui proviennent de la bourgeoisie.

1) Le Parti et la logique prolétarienne.

> «L 'homme n'est qu'une situation: un ouvrier n'est pas libre de penser ou de sentir comme un bourgeois. (...) Non, un ouvrier ne peut pas vivre en bourgeois».[4]

Le bien nommé Parti Prolétarien (et c'est une lapalissade) est le parti des prolétaires, c'est-à-dire de ceux qui exercent un métier manuel et ne disposent pour vivre que de la modique rémunération que veulent bien leur accorder ceux à qui ils vendent leur force de travail. Ne possédant aucun moyen de production, ils sont soumis à une exploitation sans merci mais vivent misérablement puisqu'ils ne peuvent même pas manger à leur faim. Pour espérer modifier ou améliorer leurs conditions de vie, répondre au mot d'ordre de Karl Marx les invitant à s'unir devient un impératif. Y a-t-il un regroupement mieux indiqué pour mobiliser et canaliser leurs énergies qu'un parti politique qui se chargera d'être l'interprète des revendications des masses laborieuses? Dès lors, une solution s'impose, l'engagement actif dans le Parti Prolétarien, leur parti. Ils le considèrent comme leur vivier naturel qu'il faut promouvoir en le protégeant contre toute attitude déviationniste. S'engager est alors synonyme de don de soi et sous-entend oubli de certains scrupules, abandon définitif des aspirations individuelles au profit de la cause commune pour laquelle chacun doit se dévouer jusqu'au sacrifice suprême si c'est indispensable. Ce parti étant une «organisation révolutionnaire», une discipline de fer doit y régner. L'obéissance aux ordres et le respect des consignes sont ainsi érigés en vertus cardinales et nul ne pense à s'y soustraire. L'orientation du travail en son sein obéit au principe pragmatique d' efficacité et de réussite. Pour atteindre cet objectif, la répartition des tâches se fait selon des critères de compétence et chacun s'occupe de ce pourquoi il est doué et a été formé. Dans l'exercice quotidien de cette tâche, il faut faire preuve de professionnalisme pour ne pas provoquer un naufrage collectif. Slick et Georges se sont tellement fondus dans le Parti qu'ils ne reprochent plus seulement à Hugo, «d'être entré au parti sans y être poussé par la misère» mais surtout d'être un dilettante:

> Lui, c'est un amateur, il y est entré parcequ'il trouvait ça bien, pour faire un geste.[5]

---

4 Sartre, Présentation des temps modernes in *Situation II*, Gallimard, p.27.
5 Sartre, *Les Mains sales*, III, 3, p. 93.

Louis voit en lui un « type dangereux » qui, ignorant l'obligation de réserve, divulguera les secrets du Parti. En plus, avant d'aller en prison, il n'a pas laissé de lui-même l'image d'un militant irréprochable:

> C'était un petit anarchiste indiscipliné, un intellectuel qui ne pensait qu'à prendre des attitudes, un bourgeois qui travaillait quand ça lui chantait et qui laissait tomber le travail pour un oui, pour un non.[6]

Tous se débarrasseraient sans délai de lui si Olga ne supposait qu'il a quelques qualités capables de le racheter:

> Bien dirigé, il peut servir d'homme de main pour toutes les besognes. Il l'a prouvé[7].

Toutefois, Hugo est-il disposé à accepter n'importe quelle besogne?

2) Hugo et la logique de la rupture.

> HUGO:- Je ne veux pas faire le mouton. On a des manières, nous autres. Un intellectuel anarchiste n'accepte pas n'importe quelle besogne.[8]

Pendant ses études, Hugo a certainement lu *Le Capital* et il s'est familiarisé avec les idées de Karl Marx. Les thèses de ce maître-penseur l'ont aidé à acquérir une vision critique de l'histoire en aiguisant son sens de la justice. La découverte des inégalités sociales éveille ses bons sentiments puis il s'imagine qu'il faut faire étalage de générosité, d'altruisme, de philanthropie, d'humanitarisme pour ne plus être complice des oppresseurs. L'obtention du doctorat sonne le glas de sa vie d'« enfant sage » et rangé qui entend frapper un grand coup par une rupture fracassante et irréversible résumée par ces mots :

> J'ai quitté ma famille et ma classe, le jour où j'ai compris ce que c'était que l'oppression. En aucun cas je n'accepterais de compromis avec elle.[9]

En tirant un trait sur son passé de bourgeois, inaugure-t-il sa vie de prolétaire ou celle de révolutionnaire? En tout cas, le rejet de la bourgeoisie n'implique pas automatiquement l'effacement de son héritage culturel bourgeois dont l'élément le plus redoutable aux yeux des prolétaires et du Parti est la liberté de penser. Malheureusement liberté de penser n'est pas synonyme de bien penser et au désengagement d'une vie passive fait suite un engagement actif qui se traduit chez lui par un militantisme malavisé. Sa

6 *Idem*, I, 3, p. 27-28.
7 *Idem*, I, 3, p. 28
8 *Idem*, II, 4, p. 52
9 *Les Mains sales*, II, 4, p. 49.

définition du Parti est des plus curieuses:

> Olga et toi (i.e. Louis) vous m'avez tout appris et je vous dois tout. Pour moi, le Parti, c'est vous.[10]

Dès lors, il n'agit plus par conviction, ni par logique, mais par mimétisme: Louis étant contre ce que Hoederer se propose de faire, il se hâte d'adopter son point de vue sans savoir de quoi il est question:

> Alors, s'il est contre, je suis contre aussi. Pas besoin de savoir de quoi il s'agit.[11]

Scandalisé par les négociations entreprises par le secrétaire du Parti pour accéder au pouvoir, il le traite de «social-traître» parce qu'il refuse d'appliquer à la lettre les principes de Marx sur la lutte des classes alors que les conditions d'une telle lutte ne sont pas remplies. A court d'arguments pour soutenir la prééminence de l'orthodoxie marxiste sur la praxis que défend Hoederer, il conclut leur entretien par l'éventualité d'une nouvelle rupture qui ne tardera d'ailleurs pas à se concrétiser:

> Je suis entré au Parti parce que sa cause est juste et j'en sortirai quand elle cessera de l'être.[12]

Avant d'arriver à cette solution extrême, il a manifesté à plusieurs reprises son intention de rompre avec tout ce qui ne l'arrange pas. Ainsi,

Informé des manoeuvres de Hoederer, il propose à Louis, leader du P.A.C. de «lâcher les sociaux-démocrates (qui) ont voté» pour lui, sans se préoccuper des conséquences d'une telle «scission.»

Avant d'être envoyé chez Hoederer pour préparer le terrain à ses assassins, il trouve son rôle de secrétaire ennuyeux et insignifiant et préfère celui de tueur qui est plus scabreux parce qu'il tient à imiter «les copains (qui) se font tuer».

Il menace de s'en aller si on le soumet à la fouille qu'il prend pour une façon de l'humilier et de le ridiculiser:

Tout le monde attend anxieusement qu'il tue Hoederer comme il l'a promis mais il tarde et ne supporte pas l'idée que quelqu'un d'autre puisse agir à sa place:

> « Si on me remplace, je quitterai le Parti »[13]

Prévenu par Olga que «le Parti, ça se quitte les pieds devant», il n'hésite pas à privilégier cette option fatale quand il réalise que le Parti s'est joué de lui puisqu'à la fin il n'est plus qu'une «ordure» que Olga essaye de «récupérer» en vue de l'exécution d'autres basses besognes nécessaires au Parti.

---

10 *Ibidem*, p. 51
11 *Idem*, II, 3, p. 44
12 *Op.cit.* V, 3, p. 196
13 *Idem*, V, 2 p. 168

Avec cette logique personnelle contraire à celle de ses autres camarades du Parti Prolétarien, Hugo apparaît bien comme un élément représentatif de ce prolétariat marginal que Sartre appelle « prolétariat en faux col ». Il a toutes les peines à s'intégrer au vrai prolétariat à cause de ses origines et de son intellectualité: bourgeois, il a toujours mauvaise conscience d'une opulence qu'il aurait dû s'interdire; son engagement et ses revendications sont donc dictés «par l'aigreur et le ressentiment plutôt que par la générosité » ; intellectuel, il a une indépendance d'esprit gênante et comprend les malheurs du prolétariat «avec (sa) tête sans les ressentir dans (son) coeur[14] ». Pour s'imposer, une solution hasardeuse, user d'expédients.

II- DE LA GENEROSITE A LA MYSTIFICATION: LA DERIVE NARCISSIQUE.

« Fût-il irréprochable dans ses moeurs, un intellectuel communiste porte en lui une tare originelle : il est entré au Parti par un libre choix : donc il peut en sortir. »

Considéré comme un élément perturbateur dans le Parti en butte à la méfiance des « durs » qui ne cessent de le snober, Hugo se croit contraint d'accomplir les tâches les plus difficiles pour retourner leur attitude. En voulant ainsi se mettre en vedette, il commet des maladresses qui l'isolent progressivement.

I) Hugo, un histrion politique.

> HUGO. - Tu veux jouer à la femme d'intérieur?
> JESSICA. - Tu joues bien au révolutionnaire.[15]

Un constat se dégage de toutes les scènes qui montrent Hugo et Jessica dans leur vie de couple: ce jeune homme est un farceur. Il joue tellement que sa femme elle-même ne sait plus à quel moment il est sérieux. L'a-t-il jamais été? Il a joué à aimer Jessica et il s'est marié pour s'amuser. Il joue à être un chef de famille et il joue si mal son rôle de mari que sa femme est devenue frigide: il reconnaît qu'elle est froide et elle-même affirme que lorsqu'on l'embrasse, elle a envie de rire. Au lieu de s'en plaindre outre mesure, elle semble faire contre mauvaise fortune bon coeur, lui témoigne de la compréhension et nous ne pouvons que la suivre dans cette voie. N'empêche que cette complaisance ne peut pas s'étendre à sa vie publique car ici aussi il fait preuve de beaucoup de légèreté: Georges avait déjà vu en lui un plaisantin entré dans le Parti pour faire un geste; sa femme a remarqué qu'il aime se gargariser de belles paroles pour impressionner son entourage et le dit a Olga:

> Il avait toujours l'air si important quand il sortait de chez vous.
> Il disait : «Nous avons parlé politique.»[16]

A force d'en parler, il a fini par se prendre réellement pour un «homme politique»[17] et pour

---

14 Pour plus de précisions sur ce prolétariat cf *Situations II* p. 163 puis 281 - 283.
15 *Les Mains sales*, III, 1, p. 65 - 66.
16 *Idem*, V, 1 p. 165
17 *Idem*, III, 1 p. 70

que sa vie prenne la tournure de celle d'un tel homme, il a insisté pour obtenir une mission politique qu'il se met à redouter immédiatement:

> C'est une drôle de besogne, tu sais ... Le type a l'air coriace.[18]

confie-t-il à sa femme. Tuer Hoederer est certes une tâche délicate, mais Hugo ne fait rien pour l'accomplir. Comme si cela pouvait suffire à rendre cette mort effective, il se plaît à en parler régulièrement à sa femme, ce qui a pour conséquence de l'exaspérer:

> Si tu veux me convaincre que tu vas devenir un assassin, il faut commencer à t'en convaincre toi-même. [19]

Sachant que son mari est un velléitaire, elle a peur qu'il ne passe jamais à l'action et elle va s'employer à l'aider: pour le forcer à agir, elle lui apporte le revolver au bureau contre son gré avant de lui lancer un ultimatum:

> C'est toi qui joues. Voilà dix jours que tu prends de grands air pour m'impressionner et finalement l'autre vit toujours. Si c'est un jeu, il dure trop longtemps (...) J'ai horreur que les gens ne fassent pas ce qu'il ont décidé de faire. Si tu veux que je te croie, il faut en finir aujourd'hui même.[20]

Incapable d'exécuter l'ordre qu'il a obligé le Parti à lui donner, il préfère suivre les conseils de sa femme qui lui suggère d'aller discuter avec Hoederer pour réconcilier tout le monde. Ainsi, il se hasarde à une joute oratoire avec Hoederer pour le convaincre de changer de politique. Celui qu'il traitait de « coriace » et de « chinois » a facilement raison de lui mais n'ayant pas l'intention de l'humilier, il lui offre la possibilité de tirer sur lui. Hugo ne saisit pas cette chance; Hoederer pousse sa générosité plus loin en lui proposant de l'aider à parachever sa formation politique. A cause de sa femme, cette proposition tourne court. Deux ans après avoir tué son chef, Hugo continue à dire que ce qu'il a fait n'est pas un acte authentique, mais un geste mimétique: il n'a pas tiré sur lui pour le tuer, mais pour s'amuser comme il en a l'habitude:

> J'ai vraiment remué le doigt. Les acteurs aussi remuent les doigts, sur les planches. Tiens, regarde : je remue l'index, je te vise. (Indication scénique : il la vise de la main droite, l'index replié.) C'est le même geste. Peut-être que c'est moi qui n'étais pas vrai.[21]

C'est donc un être artificiel qui agissait et la personne consciente qui analyse la situation maintenant a raison de se demander «si tout (n') était (pas) une comédie» (Ibid.).

---

18 *Ibidem*, p. 73.
19 *Idem*, III, 5 p. 111
20 *Idem*, IV, 1 p. 118 - 119.
21 *Idem*, VII, p. 223 - 234.

Toujours est-il qu'en tirant sur la seule personne disposée à lui servir de guide et de protecteur, ce jeune homme commet la plus grave erreur de sa vie, celle qui le transforme en «mauvais assassin», médiocre acteur d'une mauvaise «comédie» dramatique.

2) La mystification par la parole.

> OLGA.- Tu parles trop, Hugo. Toujours trop. Tu as besoin de parler pour te sentir vivre.[22]

La plupart des camarades ont retenu de Hugo qu'il est «Le plus sacré des bavards... »: il ne sait pas tenir sa langue et Olga ne s'est pas trompée en notant qu'il bavarde pour se donner une consistance et une contenance. Quand ce ne sont pas ses paroles qui contrastent avec son comportement, ce sont des pirouettes qui le tirent d'embarras devant des interlocuteurs perspicaces. Parler devient pour lui un moyen de les mystifier. Avec Louis, il ne trouve rien d'exaltant à son travail de journaliste; face à Hoederer il se targue d'apprécier son «travail de copiste» et de «mettre un point d'honneur dans l'obéissance et la discipline la plus stricte»; puis arrive le rituel de la fouille contre lequel il se révolte:

> Je respecte les consignes mais je me respecte moi-même et je n'obéis pas aux ordres idiots qui sont faits pour me ridiculiser[23].

Malgré l'intervention de son chef, Hugo ne décolère pas et n'eût été Jessica, il n'aurait pas hésité à transgresser la discipline du Parti. Quelques temps après, il se remet à parler du respect de la discipline à Hoederer mais l'imposture ne passe plus:

> Ne parle pas tout le temps de discipline. Je me méfie des gens qui n'ont que ce mot à la bouche.[24]

Du compte rendu de sa première rencontre avec Hoederer, il ressort clairement que Hugo n'a pas pu soutenir son regard et a focalisé son attention sur sa cravate. Conclusion simple et logique: il a été intimidé. Faux, rétorque le vaniteux qui allègue que Hoederer n'étant « pas intimidant», il fuyait son regard «pour ne pas l'intimider». De même, celui-ci ayant remarqué que sa femme le traite avec mépris, lui demande pourquoi il a épousé une femme qui «ne le respecte pas». Réponse incongrue : «Parce qu'elle ne me respectait pas» (p.126). Après l'attentat manqué contre Hoederer, Hugo et Jessica discutent du bien-fondé de son élimination physique et il doit recourir à des faux-fuyants pour justifier sa position. Morceaux choisis:

> JESSICA. - Et faut-il tuer les gens qui n'ont pas vos idées?
> HUGO.- Quelquefois.
> JESSICA. - Mais pourquoi as-tu choisi les idées de Louis et d'Olga?

22 *Idem*, I, 1 p. 21.
23 *Idem*, II, 2 p. 84.
24 *Idem*, III, 4 p. 103.

HUGO.- Parce qu'elles étaient vraies.
JESSICA.- Mais, Hugo, suppose que tu aies rencontré Hoederer l'an dernier, au lieu de Louis. Ce sont ses idées à lui qui te sembleraient vraies.
HUGO.- Tu es folle.
JESSICA.- Pourquoi?
HUGO.- On croirait à t'entendre que toutes les idées se valent et qu'on les attrape comme des maladies. (...)
JESSICA.- Dans ce cas pourquoi hésites-tu?
HUGO.- Ce serait trop long à t'expliquer
JESSICA.- Nous avons toute la nuit.
HUGO.- Il faudrait des mois et des années.[25]

Hugo lui ayant finalement demandé de le laisser tranquille, l'énervement gagne avant qu'elle ne lui propose de tenter de prouver à Hoederer qu'il fait fausse route. L'entrevue a effectivement lieu. Faute d'être convaincant, Hugo est convaincu. Mauvais perdant, il refuse d'adhérer aux idées de son adversaire, certainement pour ne pas déplaire à Louis, son maître à penser dans le Parti. Bien plus, il étale sa mauvaise foi:

> Il ne m'a pas convaincu. (...) Mais s'il m'avait convaincu, ce serait une raison de plus pour le descendre parce que ça prouverait qu'il en convaincra d'autres. Demain je finirai le travail. [26]

Informé de cette intention par Jessica, Hoederer lui oppose un cinglant démenti à la scène 2 du sixième tableau. Sans le coup de pouce de sa femme, Hugo n'aurait jamais osé lui tenir tête. En le voyant embrasser Jessica, le déclic se produit et il sort de sa léthargie. A celle qui veut lui bredouiller quelques mots de consolation, il réplique sèchement:

> je ne t'en veux pas et je ne suis pas jaloux; nous ne nous aimions pas. Mais lui, il a bien failli me prendre à son piège.[27]

Puis il a enfin le courage de narguer son chef:

> Ne vous excusez pas. je vous remercie au contraire; une fois au moins vous m'aurez donné le plaisir de vous déconcerter. Et puis vous m'avez délivré. (Ibid)

Il tire machinalement sur lui pour prouver de manière irréfutable qu'il est un tueur, n'en déplaise à sa victime qui l'avait déjà confondu et à sa femme qui avait affirmé qu'il jouait mal son rôle. Cependant, une interrogation subsiste: de quoi Hoederer l'a-t-il délivré ? Après avoir cherché à nier l'évidence, Hugo avait fini par reconnaître que l'autre vivait d'une

25 *Idem*, V, 6 p. 226.
26 *Idem*, VII, p. 231.
27 *Idem*, VI, 4 p. 225.

vie intense, pleine et dense et sans doute couvait-il un complexe d'infériorité lorsqu'ils étaient ensemble. Dans ce cas, la fascination qu'il exerçait sur lui était telle qu'il fallait l'éliminer pour se décomplexer, pour avoir une raison de vivre, pour le démystifier, le démythifier même. Néanmoins, supprimer la vie à un être humain est si grave qu'il ne faut y recourir qu'en cas d'extrême nécessité, lorsque toutes les autres opportunités ont été épuisées sans succès, surtout si celui qui tue tient à ce qu'on le prenne au sérieux. A la question de savoir s'il était jaloux, il donne cette réponse sibylline:

> Jaloux ? Peut-être. Mais pas de Jessica.[28]

Dans cette tragédie à trois (Mari-Femme-Amant), le mari ne pouvait être jaloux que de son rival. Or, Hoederer l'était-il effectivement? Ce n'est pas sûr puisque les mariés s'accordent sur le fait que leur union était «une comédie». Que la mort de son Secrétaire Général ait été programmée par le Parti, rien à objecter. Son assassin ne devait être qu'un agent d'exécution, non son rival politique en tant que tel. Par ailleurs, Hugo en personne infirme la thèse de l'obéissance à un ordre et parle plutôt de la tragédie dans laquelle il vivait:

> Moi, je vivais depuis longtemps dans la tragédie. C'est pour sauver la tragédie que j'ai tiré.(Ibid)

De quelle tragédie parle-t-il? Ne serait-ce pas de cette angoisse existentielle qui se traduit dans la pièce par le sentiment d'être mal aimé puis par la crainte de l'échec qui le hante depuis qu'il est dans le Parti, Hoederer vivant en étant une expression traumatisante? Durant leur vie commune, ils n'ont cessé d'incarner deux réalités opposées: d'un côté Hugo le raté et de l'autre Hoederer qui a réussi et qui est prêt à aider les autres à réussir. Devant ce dernier, il se sentait inexistant et peut-être a-t-il tué pour meubler la vacuité de son existence. En outre, que signifie pour lui le verbe «sauver»? Voulait-il mettre un terme à cette tragédie ou la prolonger? Mystère. Qu'il ait tiré sur un politicien (personnage avec lequel on a des rapports publics, donc distants) est peu probable. Son geste ressemble plus à la démolition d'une idole (personnage avec lequel on entretient des rapports intimes, des relations de sujétion) dont il cherche à se «délivrer», à se libérer de l'emprise. Sans faire de ce geste l'«acte manqué» des psychanalystes, Hugo le tient pour un «acte gratuit» puisqu'il stipule que:

> Le hasard a tiré trois coups de feu, comme dans les mauvais romans policiers (...) C'est un assassinat sans assassin. (Ibid. p. 232)

Etant donné que cette version des faits semble arranger Olga et le Parti, il y renonce délibérément:

> Tiens, je peux me dire tout aussi bien, si ça me chante, que j'ai tué par passion politique. (Ibid. p. 233).

---

28 *Idem*, VII, p. 231.

Parviendra-t-il vraiment à concilier abnégation et autosatisfaction en mettant si fréquemment l'accent sur son bon plaisir ?

3) La tentation égocentrique.

> JESSICA.- Je sais quelle est ta maîtresse, ta princesse, ton impératrice. ça n'est pas moi, ça n'est pas la louve, c'est toi mon chéri, c'est toi-même. (...) Comme il faut que tu m'aimes.[29]

Face aux bouderies de Slick et de Georges qui ont du mal à l'accepter comme leur camarade, Hugo a beau jeu de mettre en avant sa détermination à défendre et servir la cause des prolétaires. Si rien à priori ne permet de douter de sa bonne foi, il n'est pas interdit de penser qu'il ne dit pas toute la vérité. En quittant la maison paternelle, il a emporté les photos de son adolescence bourgeoise qu'il cache au fond de sa valise, loin des regards indiscrets, sans doute parce qu'elles représentent à ses yeux les vestiges accablants des privilèges dont il a profité et des sollicitudes dont il a été l'objet. Elles constituent pour ainsi dire un secret honteux qu'il garde si jalousement que Jessica elle-même n'a pas droit à la confidence. Sachant que leur « amour était une comédie», elle a longtemps soupçonné Olga d'être sa rivale et la découverte de ces photos est pour elle une surprise de taille: la dernière phrase de l'exergue ci-dessus attire l'attention sur le narcissisme de son mari. Quand Hoederer tombera sur ces mêmes images, sa réaction sera identique à celle de Jessica mais sa clairvoyance pousse un peu plus loin l'analyse du narcissisme de Hugo amorcée par sa femme:

> Quel petit monsieur ! (...). Tu toises ton monde comme un Napoléon (...). Non... ça ne doit pas être drôle tous les jours d'être un gosse de riches. C'est un mauvais début dans la vie. Pourquoi trimbales-tu ton passé dans cette valise puisque tu veux l'enterrer? De toute façon, tu t'occupes beaucoup de toi [30]

Cet autre constat amène Hugo à dévoiler l'autre objectif inavoué de sa présence parmi les prolétaires:

> Je suis dans le Parti pour m'oublier.[30]

Tacitement. il reconnaît qu'avant d'entrer dans le Parti, il était suffisamment introverti et cette organisation (ses militants aussi) doit se mettre à son service et non le contraire. Ce n'est d'ailleurs pas sûr qu'il cherche vraiment à s'oublier ; la remarque malicieuse de Hoederer ne manque pas de pertinence:

> Et tu te rappelles à chaque minute qu'il faut que tu t'oublies.

---

29 *Idem*, III, 1 p. 68.
30 *Idem*, III, 4 pp. 105 - 106.

Enfin! Chacun se débrouille comme il peut.[30]

Sa façon de se voir à deux moments cruciaux de son existence dans le Parti est assez expressive et relève de la vanité pure. Dans un premier temps, la mission de confiance vient de lui être accordée et au lieu de réfléchir sur les moyens de contourner les difficultés éventuelles qu'il pourrait rencontrer, il se berce plutôt de l'illusion d'une réussite instantanée qui le transformera en héros en se délectant par anticipation de l'accueil triomphal qui lui sera réservé.

> Avant la fin de la semaine, vous serez ici tous les deux, par une nuit pareille, et vous attendrez les nouvelles, et vous serez inquiets et vous parlerez de moi et je compterai pour vous. Et vous vous demanderez: qu'est-ce qu'il fait? (...) Et vous vous sourirez comme vous le faites à présent et vous direz: «il a réussi».[31]

Ensuite, une fois la mission accomplie, l'accueil attendu devient un supplice: Hugo est en prison mais cela ne le désenchante pas. Il passe son temps à s'imaginer qu'il est au centre de toutes les conversations de ses camarades qui, admirateurs, parlent de lui en termes élogieux:

> Il s'en est bien tiré, il a fait sa besogne proprement sans compromettre personne.[32]

Il faut attendre l'arrivée «des chocolats à la liqueur» pour que le doute s'insinue dans son esprit. Entre ces deux bornes, son séjour est rythmé par ses plaintes obsessionnelles sur le thème de la confiance qui ne lui est pas faite, jamais de celle qu'il ne fait pas à autrui. En outre, son discours régulièrement axé sur sa propre personne dénote un nombrilisme certain qui s'affirmera dans le septième tableau après sa libération: Olga a beau évoquer les raisons qui devraient l'aider à mieux appréhender le cours des événements tout en le suppliant de faire un effort sur lui-même, Hugo refuse de l'écouter:

> Je ... je ne suis pas modeste, Olga.[33]

Il ne s'intéresse qu'à son petit problème:

> Si j'avais eu le courage de tirer quand j'étais seul avec lui dans le bureau (...) je pourrais penser à moi sans honte. J'ai honte de moi parce que je l'ai tué ... après. Et vous, vous me demandez d'avoir encore plus honte et de décider que je l'ai tué pour rien (...). Quand j'étais seul en prison, je croyais que vous étiez d'accord avec moi et ça me soutenait; je sais à présent que je

31 *Idem*, II, 4 p. 54.
32 *Idem*, I, 1 p. 19.
33 *Idem*, VII, p. 232.

suis seul de mon opinion mais je ne changerai pas d'avis.[34]

Ainsi donc, quand vient l'heure de faire l'unanimité autour de la signification à donner à la mort de son Secrétaire Général dans l'intérêt supérieur du Parti, Hugo étale encore la preuve d'un individualisme de mauvais aloi: sa perplexité devant l'acte qu'il a posé disparaît subitement devant le mot «récupérable». Celui qui feignait de prendre en haute considération le point de vue des autres se rétracte en préférant s'en tenir à une interprétation strictement égoïste. Sous le fallacieux prétexte d'agir par générosité pour sa victime dont la genèse de la mort était une erreur collective, il cède à un caprice d'amour-propre; il aurait été plus généreux de favoriser le triomphe de ses idées en participant activement à l'application de la politique qu'il avait préconisée. N'ayant pas réussi à subjuguer ses camarades, il choisit de mourir pour ne plus avoir honte. En dépit de son engagement, il n'a pas appris à accepter que la vie est une suite de compromis, de compromissions même.

CONCLUSION

En dernière analyse, l'engagement politique de Hugo n'est en fait qu'une mascarade, un engagement en trompe-l'oeil qui cache sous les apparences de la générosité une volonté forcenée de se faire valoir. Par rapport à son projet révolutionnaire, le personnage se trouve en porte à faux: incapable de dépasser son destin individuel vers un ordre social dans lequel se joue le destin de la collectivité, son drame personnel corrompt l'authenticité de ce projet. Lassé d'être le jouet d'une civilisation matérialiste à laquelle il ne comprend pas grand-chose, écoeuré d'être un héritier privilégié mais passif d'une société de consommation peu soucieuse de résorber les iniquités qu'elle engendre, Hugo cherche confusément à se faire un nom en prenant une part déterminante à la marche de l'histoire. Mais les événements se chargent de lui apprendre qu'en partant de mauvais sentiments, il n'est pas facile d'aboutir à une bonne politique, même si de bons sentiments seuls n'y suffisent pas. Sa démarche est plus que maladroite, elle est déterminée par l'égoïsme et la mystification. En avouant à Hoederer qu'il n'aime pas les hommes parce que ceux-ci eux non plus ne l'aiment pas, Hugo lui-même reconnaît que son engagement était vicié dès sa base. En effet si l'amour des autres est un préalable nécessaire à l'amour qu'on doit avoir pour ses semblables, alors tout ce qu'on prétend faire pour eux n'est qu'un leurre. Par conséquent, les belles théories humanitaires de cet engagé volontaire deviennent très suspectes et finalement, Slick et Georges avaient raison de se méfier de lui. Lorsqu'il se rend compte que sa victime va entrer dans l'histoire par la grande porte puisque rien ne semble s'opposer à sa métamorphose de «social-traître» en «héros national» à la fin de la guerre, il comprend que l'assassin d'un tel homme ne peut être qu'un individu tristement célèbre, honni de tous. Ironie de l'histoire, elle ne consacre pas toujours ceux qui recherchent la gloire avec obstination: le défunt Secrétaire Général du Parti Prolétarien entre en grande pompe au panthéon tandis que celui qui l'a tué est bon pour le plus désolé des cimetières. Malgré tous ses efforts, ce dernier n'aura pas réussi à sortir de l'anonymat et à se défaire de son pseudonyme que ses camarades cherchent à oublier. Au lieu de Hugo Barine, c'est bien Raskolnikoff le nom que la postérité retiendra. D'ailleurs, ce nom de guerre convient mieux au meurtrier que l'autre car Hugo,

34 *Idem*, VII, p. 243 - 244.

l'apprenti sorcier, est bel et bien un homme séparé, c'est-à-dire un homme qui a maille à partir avec lui-même, un homme qui a un vieux compte à régler avec lui-même et, ne sachant que faire, il tente vainement de le projeter à l'extérieur sur les autres. Or il aurait fallu qu'il apprenne plutôt à s'accepter tel qu'il est, sans grande prétention, comme il aurait fallu qu'il apprenne à aimer Slick et Georges en travaillant avec eux pour le Parti. Faute de cela, il développe le complexe du mal aimé:

> Personne ne m'aime, personne ne me fait confiance[35].

Hormis Hoederer, il préfère rompre avec tout le monde, même avec Olga. De rupture en rupture, il apparaît à la limite comme un individu qui, à défaut d' être un marginal qui s'assume, choisit de se marginaliser définitivement en se proclamant «Non récupérable». La fuite en avant n'a que trop duré et ses camarades décident de mettre un terme au feuilleton pour ne pas lasser le spectateur ou le lecteur. L'engagement d'Oreste devait modestement faire de lui «un homme de quelque part, un homme parmi les hommes»[36]; il demeura à jamais un apatride pour des raisons qui ne nous intéressent pas directement ici. En s'engageant dans le Parti, Hugo avait un projet plus ambitieux que celui de devenir un prolétaire parmi les prolétaires; il voulait s'affirmer comme le vrai prolétaire, le super-prolétaire doublé d'un héros révolutionnaire. Savait-il que la révolution est une question d'efficacité et non de mérite? A-t-il été efficace? Ses compagnons en doutent. Alors celui qui a si régulièrement privilégié le bluff aura-t-il le courage de regarder la vérité en face? Ce serait bien surprenant. Acculé de toutes parts, il dévoile son vrai visage, le seul qu'il n'aurait jamais dû masquer, celui d'un être-pour-la-mort, voué à la mort: «Je n'ai pas envie de vivre», avait-il dit à Olga pour la persuader d'intervenir afin que l'assassinat de Hoederer lui soit confié. A Hoederer qui essaie de lui prouver qu'un intellectuel ne peut pas devenir un vulgaire assassin, il objecte:

> Je ne suis pas fait pour vivre, je ne sais pas ce que c'est que la vie et je n'ai pas besoin de le savoir. Je suis de trop, je n'ai pas ma place et je gêne tout le monde.[37]

Ce jeune homme parlait tantôt de la tragédie dans laquelle il vivait depuis longtemps? Eh bien, nous y sommes puisque nous assistons ici à la tragédie de l'homme libre, non pas parce qu'il est privé de son libre arbitre, mais parce que ses choix demeurent inéluctablement sa croix.

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Supérieure de Yaoundé

35 *Idem*, VI, 2 p. 215.
36 Sartre, *Les Mouches*, II, 1 4, p. 175.
37 Sartre, *Les Mains sales*, VI, 2, p. 215.

MUSIQUE, GENIE, FOLIE:
NOVECENTO PIANISTE, DE ALESSANDRO BARICCO

Alessandro Baricco est bien connu du public français depuis l'été 1997, au cours duquel son dernier roman, *Soie,* fut en tête des meilleures ventes de livres et décora les vitrines des librairies et les halls de gare avec sa jolie couverture orange pâle ornée d'un idéogramme japonais[1]. Deux ans auparavant, son premier roman, *Châteaux de la colère*[2], avait obtenu le prix Médicis Etranger, et tout récemment vient de paraître en traduction française son deuxième roman, *Océan mer*[3]. Le succès remporté en France par ce jeune écrivain (né en 1958) aux cheveux bouclés et à l'allure sportive (jeans, tennis et sac à dos en toutes circonstances) n'est que le prolongement de l'engouement exceptionnel dont il est l'objet en Italie, aussi bien comme romancier que comme animateur d'émissions télévisées ou directeur d'une école turinoise où il enseigne aux écrivains en herbe[4] de nouvelles techniques d'écriture dans la ligne de celles qu'il a lui-même mises en oeuvre dans toute sa production narrative.

L'expérience télévisée aidant, le contact direct de l'oeuvre avec le public ne pouvait que le séduire. Et si l'on ajoute à cela que par leur écriture les romans - souvent éclatés en petites scènes fragmentées, semés de bribes de dialogues dépourvus de didascalies comme le sont les pièces de théâtre quand elles sont jouées devant un public, et présentant parfois d'étranges écarts typographiques - avaient déjà une allure, sinon théâtrale, du moins théâtralisable, il était presque inévitable que Baricco glisse tout naturellement vers la scène, et il l'a fait avec un grand bonheur comme le démontre sa première tentative, un texte à mi-chemin entre théâtre, roman court et nouvelle longue, le « monologue théâtral » *Novecento pianiste*[5]. Publiée et représentée dès Octobre 1994 en Italie, l'oeuvre a eu le succès qu'elle méritait puisqu'elle a déjà été jouée à l'étranger et que le texte connaît en librairie une performance comparable à celles de la production narrative de l'auteur.

---

1 Publié chez Albin Michel, il s'est vendu à plus de 150 000 exemplaires. Un succès qui ne fait que prolonger l'extraordinaire fortune dont jouit ce roman en Italie dès sa parution: publié en Février 1996 chez l'éditeur Rizzoli, en Juillet de la même année, *Seta* en était déjà à sa quinzième édition!

2 Albin Michel, 1995. Le titre d'origine est *Castelli di rabbia.* Publié pour la première fois en 1991 chez l'éditeur Garzanti, il en était déjà, en Novembre 1994, à sa treizième édition en collection de poche.

3 Albin Michel, 1998. Le titre d'origine est *Oceano mare.* Publié pour la première fois en Mars 1993 chez l'éditeur Rizzoli, il en était à sa vingt et unième édition en Janvier 1996!

4 Il s'agit d'une école payante bien sûr, à laquelle on n'est accepté qu'après examen d'une lettre de motivation.

5 Publié chez l'éditeur Feltrinelli en 1994, *Novecento - Un monologo* a été traduit en français et publié sous le titre de *Novecento pianiste* en avril 1997, aux éditions Mille et une nuits. C'est à cette édition que renverront les références des citations.

Commencée avec ce monologue, la carrière théâtrale de Baricco se poursuit. En 1996, *Soie* (le roman est très court et de lecture aisée) a été lu par une actrice dans le cadre d'un spectacle théâtral, et en 1997 une nouvelle pièce, *Davila Roa*, a vu le jour à Rome[6]... sur scène seulement car l'auteur, ne se sentant pas - dit-il - auteur de théâtre, a décidé de ne pas en publier le texte.

Ecrivain hors norme ayant démarré une fulgurante carrière hors norme (à tel point qu'on a parlé de « cas littéraire »), Alessandro Baricco ne pouvait imaginer, dans ses romans comme dans ses oeuvres théâtrales, que des personnages hors norme. Ils abondent dans chacun des trois romans, car Baricco possède un extraordinaire génie inventif, mis en relief par un langage qui a été défini comme « surréel ». *Châteaux de la colère*, dont l'action se situe dans la ville imaginaire de Quinipak, nous fait côtoyer des personnages aussi singuliers qu'un homme d'affaire en cristallerie effectuant sans cesse de mystérieux voyages, qui offre un jour à son épouse une locomotive, un architecte à la fois fou et génial imaginant pour l'exposition de Londres un immense palais de cristal, un singulier chef d'orchestre dirigeant à la fois l'hétéroclite fanfare de la ville, laquelle se prête sous sa houlette aux exercices les plus fantasques, et un étrange orgue humain, mi-instrument mi-chorale, l'« humanophone » où chaque choriste ne doit produire qu'une seule note. Dans *Océan mer*, autour du thème central du radeau de la Méduse s'ordonnent les aventures individuelles d'une série de personnages étranges qui se retrouvent au bord de l'eau dans un lieu au nom conradien, la pension Almayer. Y arrivent, y séjournent, en repartent le peintre Plasson qui, installé chaque jour sur la plage devant son chevalet jusqu'à ce que l'eau lui grimpe jusqu'à mi-corps, ne veut peindre que la mer, trempant ses pinceaux dans l'eau de mer et les promenant sur ses toiles blanches; le chercheur Bartleboom, qui compose patiemment l'encyclopédie des limites, venu en ce lieu pour déterminer scientifiquement où s'arrête la mer; la jeune Elisewin, fille d'un duc d'une contrée lointaine, qui voyage avec son précepteur jésuite en vue d'une cure susceptible de la guérir (par la mer) de la peur qui l'empêchait de quitter sa chambre, etc. Dans *Soie*, à côté des fascinants voyages d'Hervé Joncour au Japon, dont le but est d'approvisionner les filatures de Lavilledieu en larves de vers à soie, expéditions que l'auteur raconte dans un style presque magique, il y a le souvenir de celui qui un beau jour a décidé de ne plus parler et s'est tu pour toujours, il y a Baldabiou qui joue inlassablement et avec le plus grand sérieux des parties de billard contre lui-même, il y a de petites fleurs bleues et une magnifique volière... Nombreux sont les glissements même infimes d'un roman sur l'autre (visages qui se ressemblent, termes, noms qui reviennent...).

Novecento pianiste poursuit l'itinéraire étrange entrepris par les deux romans qui l'ont précédé, à la différence que dans ce monologue théâtral un seul personnage est véritablement hors norme, le protagoniste, un pianiste de génie né sur un bateau, qui passa les quarante quatre années de sa vie à bord sans jamais mettre pied à terre, et qui, plutôt que

6 Au Théâtre Argentina. Il ne s'agit plus d'un monologue, la pièce est jouée par vingt-deux acteurs.

de descendre, choisit de couler avec le navire quand ce dernier, trop usagé et meurtri par la guerre, fut dynamité et envoyé par le fond[7].

L'étonnante histoire de Novecento est racontée au public par un ami musicien, lui-même quelque peu marginal: il roule sa bosse par le monde, jouant de la trompette; c'est un jazzman bohème, aux poches percées, que ni l'argent ni le succès n'intéressent. Monté en 1927 à bord du Virginian, un paquebot qui assure la liaison entre l'Europe et l'Amérique, il en descend en 1933, après six ans de vie en mer, six années de musique dans l'orchestre du bateau dont Novecento est le pianiste. Personnage farfelu comme le démontre la présentation grotesque qu'il fait du navire et de l'équipage, en début de monologue (de ce fait, même le paquebot apparaît comme marginal, déviant), il est plus à l'aise avec les émigrés qui s'entassent en troisième classe (joueurs de guitare ou d'harmonica) qu'avec les riches passagers de la classe de luxe, qu'il n'hésite pas, marginalité oblige, à traiter de « connards ».

Sans doute fils d'émigrants traqués par la misère, Novecento, né sur le bateau, a été trouvé par un marin noir en mal de paternité dans une caisse déposée sur le piano à queue du salon de la classe de luxe. Aussitôt adopté, il a été affublé d'un glorieux nom à rallonge dont le dernier terme, Novecento, évoque à l'italienne[8] l'année de sa naissance et de son épiphanie, l'an mille neuf cent, et désigne à la fois le XX° siècle lui-même[9]. Mais n'ayant jamais été déclaré à l'état civil (le matelot noir avait trop peur qu'on le lui enlève... puis tout l'équipage se prit d'affection pour le gamin) et n'ayant jamais quitté le bateau, Novecento, officiellement, n'existe pas, n'a jamais existé. Naissance hors norme, donc, suivie d'une éducation hors norme, auprès d'un père adoptif naïf et généreux étrangement passionné par les noms cocasses des chevaux de course (blessé accidentellement, il meurt - à la lettre - de rire[10] en écoutant les noms que lui lit l'enfant, assis à son chevet).

Mais ce deuil est suivi d'une deuxième naissance, plus exceptionnelle encore. Après une disparition de trois semaines (alors que l'équipage le croyait mort, tombé à l'eau), il réapparaît en pleine nuit, assis devant le piano à queue sur lequel il avait été découvert huit ans plus tôt, en train de jouer, miraculeusement, merveilleusement, clouant de stupeur les passagers de la première classe. Où et comment a-t-il appris? Nul ne le saura. Et c'est ainsi qu'il devient le pianiste le plus génial qu'on ait jamais vu, mais aussi le plus légendaire, puisqu'officiellement, il n'existe pas.

Novecento, qui n'est jamais descendu de bateau, connaît le monde dans tous ses détails. Et quand il joue, regardant fixement devant lui, il voyage. Il connaît les moindres lieux, les détails, les odeurs de Paris ou de Londres, les îles, les plages, car il a l'étrange

7 Avertissement préliminaire indispensable à la bonne appréciation de l'originalité de la pièce: *Novecento pianista* a été, répétons-le, publié pour la première fois en 1994. Il n'y a donc eu sur l'auteur aucune influence possible de films comme *Shine* (1997) ou encore *Titanic* (1998)!

8 La présence de ce terme italien est encore un écart sur ce bateau où l'on parle anglais (Il est vrai que nombreux furent les émigrants qui, entre 1880 et 1920, quittèrent l'Italie pour l'Amérique). A chacun de l'interpréter, si toutefois clef interprétative il y a.

9 Cf. le très beau film homonyme de Bertolucci (*Novecento*, 1976) qui s'ouvre avec la naissance, en 1900, de deux enfants et suit leurs destinées à travers les événements du XX° siècle italien.

10 Il rappelle en cela un personnage célèbre de l'imaginaire italien, le géant Margutte, sympathique et mariolle figure du *Morgante*, roman chevaleresque burlesque du florentin Luigi Pulci (XV° siècle), qui meurt - à la lettre - en éclatant de rire.

faculté de lire sur les gens. Il a lu sur les milliers de passagers, venus de tous les coins du monde, qui ont séjourné sur le Virginian:

> « *Le monde, il ne l'avait peut-être jamais vu. Mais ça faisait vingt-sept ans que le monde y passait, sur ce bateau: et ça faisait vingt-sept ans que Novecento, sur ce bateau, le guettait. Et lui volait son âme.*
>
> *Il avait du génie pour ça, il faut le dire. Il savait écouter. Et il savait lire. Pas les livres, ça tout le monde peut, lui, ce qu'il savait lire, c'étaient les gens. Les signes que les gens emportent avec eux: les endroits, les bruits, les odeurs, leur terre, leur histoire... écrite sur eux du début à la fin. Et lui il la lisait, et avec un soin infini, il cataloguait, il répertoriait, il classait... Chaque jour il ajoutait un petit quelque chose à cette carte immense qui se dessinait peu à peu dans sa tête, une immense carte, la carte du monde. [...] Et ensuite il voyageait dessus, comme un dieu, pendant que ses doigts se promenaient sur les touches en caressant les courbes d'un ragtime.* » (p.35)

Un jour, pourtant, il a tenté de quitter (définitivement) le navire, en alléguant une raison saugrenue, absurde: il voulait « voir la mer », la voir de la terre et entendre sa voix. Mais au bout de deux marches à peine, il s'est immobilisé, puis il est remonté, pour ne plus jamais descendre. Le narrateur ménage le suspense, car lui non plus n'a pas su immédiatement la raison de cette brusque volte-face, il a seulement remarqué que son ami est resté silencieux et sombre pendant des mois. Ce n'est qu'à la fin du monologue que le mystère sera levé, si tant est qu'on puisse parler d'explication véritable. Novecento se confiera à son ami avant de mourir. S'il a soudain renoncé à descendre, c'est par peur de l'infini: la ville de New York était trop grande (« *Toute cette ville... on n'en voyait pas la fin...* », p.62). Cette peur ajoute une tesselle de plus à la mosaïque déviante du personnage: car pour nous, qui demeurons à terre, la surface des mers dépasse la surface des terres et nous donne le sentiment de l'infini bien plus que nos villes ou nos montagnes. Or chez Novecento, qui a toujours vécu sur l'eau, la perspective « normale » est renversée. Mieux, ce n'est pas ce qu'il a vu qui l'a effrayé, mais ce qu'il n'a « *pas vu* »: il a cherché des yeux « *la fin du monde* », et ne l'a pas vue.

Cette peur de l'infini, cette crainte de ne pouvoir choisir entre les milliers de routes qui se présenteront, et par conséquent ce refus d'affronter le monde, ce souhait de se réfugier à nouveau dans la finitude, dans la petite ville qu'est le bateau, - plus généralement ce souci du fini et de l'infini sont des traits présents chez bien d'autres personnages de Baricco. Dans *Océan mer*, Elisewin se réfugiait dans sa chambre, et son jardin comportait une allée circulaire, afin de gommer toute idée de l'écart, Bartleboom travaillait à une encyclopédie des limites et essayait de déterminer où s'arrêtait la mer; à Quinipak, les personnages de *Châteaux de la colère* avaient la caractéristique d'être toujours « *tournés vers l'infini* », Dann Rail voulait, pour sa locomotive une voie ferrée qui ne mènerait nulle part, et l'inventeur du Crystal Palace a su à l'avance comment serait détruit son chef-d'oeuvre grâce à une encyclopédie imaginaire écrite par un médecin mystérieusement disparu...

Novecento est un autre marginal dans le monde de Baricco dominé par l'obsession du fini et de l'infini. La vie, pour lui, est une musique, qu'il veut jouer sur les quatre-vingt huit touches de son piano, non point sur l'immense, interminable clavier de la terre.

La musique est, avec le protagoniste pianiste, l'autre grand personnage de la pièce. Elle est liée à Novecento dans la mesure où elle est sa raison d'exister sur ce navire, elle sert bien plus que de simple fond musical à la pièce, et elle est une constante de l'inspiration de Baricco, liée à la formation et à l'activité première de l'auteur.

Alessandro Baricco en effet, avant d'être écrivain, était critique musical. La première oeuvre d'importance qu'il ait publiée a été, en 1988, un essai sur Rossini[11]. Au cours de l'année 1997 il a animé un spectacle théâtral littéraire et musical, *Totem*. Et d'une manière générale, la musique intervient dans son oeuvre narrative, occupant une large place (mais dans un cadre tout à fait déviant) dans *Châteaux de la colère*, puis servant de structure rythmique de fond à *Océan mer*[12], avant de constituer la matière même de *Novecento pianiste*[13].

Novecento est un être d'exception de par son existence, il l'est aussi par la virtuosité avec laquelle il joue (toujours en pleine mer, jamais dans les ports) et par la nature hors du commun de sa musique. D'entrée son piano est qualifié par le narrateur de « *magique* ». Quand il joue dans les salons de première classe, il s'efforce de jouer des « *notes normales* », d'ailleurs le chef d'orchestre le lui recommande (« *Novecento, s'il te plaît, que des notes normales, d'accord?* », p.28); et quand il joue « normalement », il regarde fixement devant lui, voyageant par la pensée. Par contre quand il joue pour la troisième classe ou pour lui seul et son ami, sa musique devient géniale, incomparable, inouïe. Car, affirme le récitant, Novecento improvise et joue une musique qui n'existe pas, composée de notes qui n'existaient pas avant lui, et qui après lui n'existent plus:

> « *Nous, on jouait de la musique, lui c'était autre chose. Lui, il jouait... Quelque chose qui n'existait pas avant que lui ne se mette à le jouer, okay?, quelque chose qui n'existait nulle part. Et quand il quittait son piano, ça n'existait plus... ça n'était plus là, définitivement...* » (p.16).

---

11 En 1988 il publie: *Il genio in fuga - Sul teatro musicale di Rossini*, éd. Il Melangolo (*Le génie en fuite - Sur le théâtre musical de Rossini*), puis, en 1993, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin, éd. Garzanti (L'âme de Hégel et les vaches du Wisconsin).*

12 Baricco lui-même admet que ce roman en trois parties est bâti comme une symphonie en trois mouvements: la première est un andante, la seconde se déroule selon un tempo de tempête, et la dernière, intitulée « *Les chants du retour* », est un allegretto. Il reconnaît avoir appliqué aussi d'autres schémas, dérivées des rythmes modernes, des spots publicitaires ou des matchs de tennis; mais c'est la musique, dit-il, qui a eu le plus d'impact. (Interview publiée dans *Corriere del Ticino* (Lugano, Suisse) le 16-03-95.

13 Elle a aussi beaucoup d'importance dans *Davila Roa*, que Baricco lui-même qualifie de « texte-musique », justifiant ainsi la décision de ne pas publier une oeuvre qui est faite pour être vue et écoutée, non pour être lue.

Lorsqu'il joue cette musique qui n'existe pas, il a les yeux rivés sur ses doigts. Lors d'un duel musical avec Jelly Roll Morton, le roi et inventeur du jazz, en trente secondes de musique endiablée à couper le souffle du public, il fait chauffer les cordes du piano à queue au point d'y allumer ensuite une cigarette, sanctionnant ainsi l'échec de son vaniteux adversaire. Au sortir du bateau les passagers parlent « *d'une musique bizarre, et d'un pianiste dont on aurait dit qu'il avait quatre mains, tellement il jouait de notes* » (p.38). Possédant d'instinct le sens de la musique et la capacité de l'absorber et de la réinterpréter à sa manière, il aime aller en troisième classe écouter les chants des émigrants, et là, avec les pauvres, il exécute de merveilleuses synthèses:

> « *Avant il écoutait: il demandait aux gens de lui chanter les chansons qu'ils connaissaient, parfois quelqu'un prenait une guitare, ou un harmonica, n'importe quoi, et se mettait à jouer, des musiques venues d'on ne sait où... Et Novecento écoutait. Puis il commençait à effleurer les touches, pendant que les autres chantaient ou jouaient, il effleurait les touches et petit à petit ça devenait une vraie musique, des sons sortaient du piano - un piano droit, noir - et c'étaient des sons de l'autre monde. Il y avait tout, là-dedans: toutes les musiques de la terre réunies ensemble.* » (pp.38-39)

Fantastique est la scène de la valse du piano, lors d'une tempête en mer. Alors que le navire est secoué de tous côtés, que les passagers sont terrés dans leurs cabines et que le narrateur passe par toutes les couleurs, Novecento, impassible, fait ôter les freins des roulettes, et joue une musique telle qu'instrument et pianiste se déplacent et valsent dans la pièce, Novecento guidant le piano dans ses évolutions à travers le salon par la seule magie de sa musique[14].

De tels écarts par rapport à la norme, de telles acrobaties musicales, et la notion de notes qui n'existent pas, Baricco nous en a proposés dans son premier roman, *Châteaux de la colère*, dont *Novecento* se révèle bien le dérivé. Dans ce roman le musicien génial et marginal est Pékish, directeur de la fanfare locale et inventeur de l'humanophone[15], un instrument, qui exploite une seule note par personne et a l'avantage de permettre à tout le

---

14 Baricco a soin de ménager espaces comiques pour sa propre pièce et espaces d'erreurs chez un artiste qui nous ennuierait s'il était trop parfait. Cette valse se termine par de la casse, Novecento perdant soudain la maîtrise de son instrument qui va fracasser une vitre et provoque un tel désastre que les deux apprentis sorciers sont condamnés par le capitaine à passer la nuit dans la salle des machines.

15 « *Tous les vendredis soir Pékisch jouait de l'humanophone. C'était un instrument étrange. C'était lui qui l'avait inventé. En pratique, c'était une sorte d'orgue où à la place des tuyaux il y avait des personnes. Chaque personne émettait une note et une seule: sa note personnelle. Pékisch manoeuvrait le tout au moyen d'un clavier rudimentaire: quand il appuyait sur une touche, un système complexe de cordes faisait parvenir au poignet droit du chanteur correspondant une secousse; quand il sentait la secousse le chanteur émettait sa note. Si Pékisch tenait la touche appuyée, la corde continuait à tirer et le chanteur tenait sa note. Quand Pékisch lâchait la touche, la corde se détendait et le chanteur se taisait. Elémentaire.* » (p.65 de l'édition italienne).

monde de chanter[16]. Or le drame de Pékisch, c'est qu'il n'a pas de note à lui, et quand il arrive, un soir de pluie, à en trouver une, il ne parvient pas à la jouer au piano car c'est une note qui n'existe pas, l'une des nombreuses notes secrètes, invisibles, qui se situent entre une touche et une autre, que le commun des mortels ne peut entendre, mais que lui, Pékisch, entend, et recherchera ensuite patiemment, à la folie, sur le caisson d'une armoire qu'il a cordée comme une guitare. Comme le fera Novecento avec son piano, Pékisch est capable d'adapter à la fanfare de Quinipak toutes les musiques du monde, et en fait des versions synchroniques extravagantes. Enfin, dernière singularité, quand il compose, il ne joue pas avec ses doigts, il est assis au piano et regarde le clavier:

> « *ses yeux vont d'une touche à l'autre, comme s'il suivait un grillon en train d'y danser. Pendant des heures. Il n'effleure pas une seule touche. Il lui suffit de les regarder. Aucune note ne se fait entendre. Il les a toutes dans la tête. Pendant des heures. Puis il ferme le piano, il se lève et il sort.* »[17]

Il meurt d'une congestion cérébro-musicale.

> « *Il vivait pour la musique, rien que pour la musique... il avait pour elle une véritable passion maniaque, il avait du génie* ».

Cette phrase concerne, dans le roman, un seul des nombreux personnages de l'intrigue. Dans le monologue théâtral, Baricco a isolé un musicien de génie, un fou génial en marge du monde rationnel.

La musique est encore l'autre grand protagoniste de la pièce dans la mesure où les morceaux que le public est amené à entendre font partie intégrante du spectacle, qui ne saurait se limiter à un texte efficacement récité. Nombreuses sont les didascalies mentionnant un type de musique: dixie, jazz, blues, valse, ragtime, morceaux tendres et fragments endiablés, à deux mains, à quatre mains, tous les genres ou presque sont présents. Cette extrême variété de la présence musicale introduit des effets de rythme non seulement en harmonie avec les différentes étapes du récit du narrateur, mais aussi en contrepoint à l'extrême variété et aux effets de rythme de la diction.

Sur ce plan aussi ce monologue est véritablement hors norme, car le style - très particulier - de Baricco joue à la fois sur le registre populaire, vulgaire même, et sur le registre élevé, élitiste. De même que la musique traditionnelle, « normale », est jouée pour les « *connards* », les « *gros riches* » de la classe de luxe, et que la musique géniale de Novecento se crée parmi les pauvres de la troisième classe, de même que l'image du récitant, sans le sou et traîne-savate, est tout à l'opposé de celle de Jelly Roll Morton aux costumes impeccables - et donc de l'archétype du jeune musicien bien élevé et soigné de sa personne, en accord avec la divinité sacrée dont il est le ministre -, de même la manière dont l'histoire est racontée contraste avec le contenu de cette histoire même. La noblesse du sujet traité (la

16 En effet, même si l'on chante faux, il y a toujours au moins une note que l'on chante juste.
17 Page 147 de l'édition italienne.

musique, un virtuose de génie) est ébouriffée par un langage constamment et exclusivement parlé[18], où affleurent de temps en temps, même dans la bouche du virtuose, des termes peu élégants[19]. Mais l'enthousiasme, la passion même avec lesquels le récitant s'exprime, la variété des petites scènes juxtaposées, et surtout la diversité de ton et de diction du texte composent un ensemble hétéroclite et baroque qui constitue aux niveaux verbal et vocal un hymne à l'art et à ses génies. Comme dans ses romans, mais plus abondamment que dans ses romans, le texte étant destiné à être dit, l'auteur a ici recours à des procédés typographiques que le récitant devra traduire par une diction différente, qu'il s'agisse d'exprimer les secousses de la tempête:

> « *L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose dans le ciel / elle explose / elle dégringole / arrache des nuages au vent et les étoiles / il est furieux l'Océan / il se déchaîne / mais jusqu'à quand / personne ne sait / un jour entier / ça finira par s'arrêter / maman ce truc-là maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon enfant / c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui te berce / tu parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan / partout / l'écume / et le cauchemar / il est fou l'Océan!* [...] (p.26)

l'étonnement (lorsque l'enfant réapparaît, après vingt jours d'absence, miraculeux virtuose de huit ans):

> *Salle de bal des premières.*
> *Lumières éteintes.*
> *Silhouettes en pyjama, debout, à l'entrée. Passagers tirés de leurs cabines.*
> *Et aussi des marins, et trois gars tout noirs montés de la salle des machines, et même Truman, le radio.*
> *Silencieux, tous à regarder.*
> *Novecento.*
> *Il était assis sur le tabouret, les jambes pendantes, elles ne touchaient même pas le sol.*
> *Et,*
> *aussi vrai que Dieu est vrai,*
> *il était en train de jouer.* (p.24)

ou la tendre poésie d'un adieu ou d'une confession.

---

18 La traduction française, bien sûr, est fidèle au texte d'origine. Mais (traduttore traditore!) elle ne peut rendre l'incomparable saveur du texte italien.

19 Des termes tels que « *merde* », « *connard* », « *il a eu les boules* »... Quant à Novecento, sa manière de se moquer de ce qui se passe ailleurs et des contraintes que l'extérieur impose se résume en une phrase élémentaire: « *Au cul le règlement* ».

Rythme des phrases, des mots, des silences. Musique des mots simples, des mots pour tous. Musique pour susciter des émotions, pour traduire des sentiments, pour communiquer mieux qu'avec des mots. La riche passagère en chemise et bigoudis, au visage barbouillé de crème de nuit, pleure en écoutant jouer l'enfant; le public qui assiste au duel Jelly Roll Morton-Novecento passe des frissons aux larmes puis au délire; et lorsque le narrateur, au bout de six ans, décide de quitter le bateau, c'est avec la musique que les deux amis se disent adieu:

> « *Le dernier soir, on était en train de jouer pour les habituels connards des premières, et le moment de mon solo arriva, je commençai donc à jouer, et après quelques notes, j'entends le piano qui s'en vient avec moi, tout bas, avec douceur, mais il jouait avec moi. On continua comme ça tous les deux, et moi, bon Dieu, je jouais du mieux que je pouvais, pas tout à fait Louis Armstrong mais vraiment je jouais bien, avec Novecento derrière moi qui me suivait partout, comme lui seul savait le faire. Ils les laissèrent continuer un petit bout de temps, ma trompette et son piano, pour la dernière fois, à nous dire toutes les choses que tu ne peux jamais dire, avec les mots.* » (pp.58-59)

Musique protectrice, musique soulagement, musique rédemptrice. Même en troisième classe il y a un piano (droit, noir), où Novecento exécute des merveilles. Quant aux passagers, malgré leur dénuement certains ont une guitare ou un harmonica, et tous savent chanter:

> « *On jouait parce que l'Océan est grand, et qu'il fait peur, on jouait pour que les gens ne sentent pas le temps passer, et qu'ils oublient où ils étaient, et qui ils étaient. On jouait pour les faire danser, parce que si tu danses tu ne meurs pas, tu te sens Dieu. Et on jouait du ragtime, parce que c'est la musique sur laquelle Dieu danse quand personne ne le regarde.*
> *Sur laquelle il danserait s'il était noir.* » (p.12)

De même c'est la musique qui a sauvé Novecento. Sauvé-condamné et sauvé. Car son génie de virtuose, qui lui a valu de rester à bord et donc de n'exister que pour la musique et les voyageurs, l'a exclu du monde de ceux qui demeurent à terre. Mais le piano est devenu une allégorie de sa vie, et le sauvera peut-être même dans l'au-delà où pourrait bien se poursuivre son destin de marginal.

Dans le cas, hors norme, de Novecento, deux allégories se superposent: la vie comme voyage et la vie comme musique. Dans les deux cas, l'ampleur de l'allégorie est combattue par les limites à l'intérieur desquelles elle s'inscrit. Le périple de Novecento est circulaire, les escales du bateau ont beau varier de temps en temps, le trajet d'ensemble du Virginian est toujours le même, il va d'Amérique en Europe et vice versa. Quant à la musique, avec un génie comme Novecento, elle offre des possibilités de variations infinies, mais elle se joue sur un clavier de quatre-vingt-huit touches. Deux limites, celle du navire et de son trajet

et celle du clavier, qui sont à la fois rassurantes et contraignantes. Deux espaces clos où le réel est gullivérisé (sur le Virginian, Novecento voit toutes les espèces humaines, le monde entier, mais sous l'aspect d'échantillons, comme Noé dans son arche), mais où le pouvoir de création est infini (par l'imaginaire et par le génie musical).

Navire comme refuge rassurant puisque Novecento, qui avait pris la ferme décision de quitter le bateau (définitivement) y renonce après avoir descendu deux marches et se réfugie à nouveau et pour toujours dans sa petite ville flottante. Navire comme moyen de « *salvarsi* », de se sauver, de trouver une planche de salut. Mais comme le refuge sur le navire ne peut compenser l'envie de vivre la vie de tous, la vie de ceux qui évoluent sur l'espace infini de la terre, qui savent choisir une ville, une rue, une femme... parmi les milliers de villes, de rues, de femmes, Novecento a dû encore trouver un moyen de salut. C'est à la veille de sa mort, assis sur des caisses de dynamite, qu'il confie tout cela à son ami, accouru le revoir douze ans après, avant la minute fatale.

Les mots affleurent de la pénombre de la salle des machines où l'acteur/narrateur s'est glissé dans la peau du protagoniste. Mots où l'artiste exprime, avec les images qu'il connaît le mieux, une incapacité à jouer sur le clavier de l'infini, celui de la terre, son impuissance à entreprendre le voyage imprévisible de la vie:

> « *Et si ce clavier est infini, alors/*
> *Sur ce clavier-là, il n'y a aucune musique que tu puisses jouer. Tu n'es pas assis sur le bon tabouret: ce piano-là, c'est Dieu qui y joue/*
> *[...]*
> *Moi, je suis né sur ce bateau. Et le monde y passait, mais par deux mille personnes à la fois. Et des désirs, il y en avait aussi, mais pas plus que ce qui pouvait tenir entre la proue et la poupe. Tu jouais ton bonheur sur un clavier qui n'était pas infini.*
> *[...] Pardonnez-moi. Mais je ne descendrai pas. Laissez-moi revenir en arrière.*
> *S'il vous plaît/* » (pp.64-65)

Cette dernière scène, avant-dernier épisode de la vie de Novecento, est à la fois une confession et une morale, la leçon de ce monologue théâtral, une clef qui, comme dans d'autres livres de Baricco, est donnée seulement à la fin.

En effet, le génie de Novecento a aussi été de parvenir à survivre sereinement toute une vie sur ce navire. Il faut arriver tout à la fin de la pièce pour comprendre que ce choix, dicté par la crainte, a été un choix douloureux. Bloqué entre la peur de l'infini et les désirs qui « *déchiraient [son] âme* », Novecento, qui ne pouvait se sauver (*salvarsi*) lui-même en quittant le bateau, a trouvé le salut dans le pouvoir de son esprit. Progressivement, patiemment, dit-il,

> « *je suis descendu de ma vie. Marche après marche. Et chaque marche était un désir. A chaque pas, un désir auquel je disais adieu.* » (p.66)

C'est peu à peu qu'il s'est construit un monde, une vie, réduits, comme le navire, à des échantillons d'expériences, vécues ou imaginées, puis assimilées:

> « *J'ai désarmé le malheur. J'ai désenfilé mes désirs du fil de ma vie. Si tu pouvais remonter ma route, tu les trouverais, les uns après les autres, ensorcelés, immobiles, arrêtés là pour toujours, jalonnant le parcours de cet étrange voyage que je n'ai jamais raconté à personne sauf à toi* » (p.68)

Sa projection dans le futur de l'au-delà, sur laquelle se termine la pièce, est la douce-amère comédie du marginal lucide, conscient d'être destiné à passer, même au Paradis, pour « *un débile* », mais tenu en éveil par une lueur d'espoir qui lui permet d'envisager encore, jusque dans l'autre vie, une planche de salut. Car dans l'explosion, il pourrait bien perdre un bras (le gauche?); Saint Pierre, dans sa bonté, le dépannera, même si, par malchance, il n'y a que des bras droits en réserve. Deux bras droits, c'est mieux que rien, convient le pianiste, mais c'est encore une anomalie qui le distinguera (avec quel bras se signera-t-il? les deux?). Mais... quelle musique il jouera avec ses deux mains droites!... « *évidemment à condition qu'il y ait un piano...* » au Paradis.

« *Salvarsi* »: c'est ce qu'essaient de faire tous les personnages (ou presque) imaginés par Baricco. « *Je ne suis pas fou, mon frère. On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve. On est rusé comme un animal qui a faim. La folie, ça n'a rien à voir. C'est le génie, ça.* » (p.66), dit Novecento à son ami.

Un naufrage était au centre de *Océan mer*, *Novecento pianiste* se termine par un naufrage. *Châteaux de la colère* finissait sur l'arrivée imminente de Jun en Amérique, *Novecento pianiste* s'ouvre sur l'évocation des passagers qui, groupés sur le pont, guettent les côtes de l'Amérique, terre des rêves, paradis imaginaire des émigrants européens...

« *On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve.* » Parvenir à se sauver soi-même, qu'on soit génial et marginal ou non, sauver sa vie du naufrage en choisissant ou en imaginant un autre monde, où la différence est devenue règle de vie, norme, quand la norme des autres dévore ou écrase, c'est la morale de *Novecento pianiste*. C'était déjà la leçon finale, étonnante, touchante, pathétique, de *Châteaux de la colère*, que je vous invite à lire, lentement, patiemment, jusqu'au bout, jusqu'au dernier chapitre...[20]

Brigitte URBANI
Université de Provence

20 C'est le dernier chapitre qui donne la clef de lecture de tout le roman (un roman que l'on apprécie encore davantage à une deuxième lecture). N'abandonnez pas le livre avant d'y être arrivé, ce serait dommage. Ne lisez pas non plus ce dernier chapitre trop tôt, ce serait tout aussi dommage...

IV. TRADITIONS, INNOVATIONS, DERIVES...

Georges VOISSET:
De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes
sur les scènes francophones

Françoise QUILLET:
Les échanges interculturels dans le théâtre européen
du XXème siècle : dérive ou désorientation?

Ouriel ZOHAR:
Les éléments du sacré dans le théâtre au Kibboutz

Louis VAN DELFT :
Le théâtre en feu

DE PART ET D'AUTRE DE RENE GHIL : OMBRES INSULINDIENNES SUR LES SCENES FRANCOPHONES

S'il est dans l'ensemble des échanges littéraires entre l'Occident et l'Extrême-Orient un domaine marginal du comparatisme franco-asiatique, c'est bien celui du champ pourtant immense que représente l'aire malayophone. Et s'il est une marge particulièrement peu fréquentée de ce domaine, c'est bien celle d'où sont fugitivement apparues, ponctuellement, quelques ombres sur nos scènes et dans nos dramaturgies. Ce n'est pas le lieu d'exposer les raisons qui nous invitent aujourd'hui à enquêter dans cette région quasiment vierge du comparatisme. Signalons simplement, en guise de préambule-manifeste, que ce presque silence n'est nullement réciproque, et nous invite donc tout spécialement à revoir les termes de notre «balance des échanges». Molière, Alexandre Dumas, Gide, Sartre, Camus, pour ne citer que quelques figures consacrées, ont été traduits en malais et joués en Malaisie, en Indonésie, à Singapour, de même que de nombreux écrivains français ont influencé les lettres insulindiennes en général. Pensons à un grand écrivain indonésien comme Rendra.

J'ai retenu trois moments de notre histoire littéraire où la scène francophone a vu passer ces ombres insulindiennes, le second étant celui qui a arrêté le plus longtemps mon attention.

Les Français sauveurs de Java: 1770-1812

Le premier se situe à l'époque napoléonienne. Chacun se souvient qu'en 1806 Napoléon remet le trône de Hollande à son frère Louis puis que, mécontent des entorses «indiennes» au blocus, il annexe ce pays à l'Empire en 1810. Entre le 18 février 1811, date à laquelle la nouvelle parvient à Batavia, et où le pavillon français est hissé, et le 30 juin de la même année, date à laquelle ce pavillon est remplacé par celui de la Grande-Bretagne, Java aura su qu'elle était française pendant 4 mois et 10 jours. C'est peu - même si la période d'influence française, elle, aura duré quelques années - pour avoir converti les Javanais aux Lumières impériales françaises, ou bouleversé l'imagologie insulindienne dans nos lettres. Ce fut tout juste assez pour (res)susciter, en 1805 et en 1812, deux pièces en français et à thème javanais. Les longs échanges intellectuels entre huguenots français et libéraux bataves avaient évidemment préparé le terrain de ces deux «curiosités».

Quelques mots d'abord de la pièce de 1805, qui se trouve, comme on le verra, être la seconde en date. Elle a pour cadre le sultanat de Banten près de Batavia (*Bantan*, puis *Bantam* dans notre littérature : cf. le fameux pantoun des *Orientales*) et s'intitule : *Les Français à Java ou Bantam sauvée, mélodrame héroïque en 3 actes, à grand spectacle, orné de chants, danses, combats, évolutions militaires, explosions et paroles, de M. Fournier, musique de M. Taix, ballets de M. Hus le jeune, mis en scène par M. Ribié. Représenté pour la première fois le 20 messidor an 13 au théâtre de la Gaîté.* Le message de cette pièce de propagande est une invitation à l'Empereur à intervenir plus massivement en Insulinde pour prendre les Anglais par revers, et est tout entier contenu dans cet exergue *d'Athalie* :

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Les deux héros masculins en sont l'amiral Montalban et le capitaine Déterville, échoués à Banten, recueillis et choyés par son roi, Dahen. En échange de quoi ils déjouent un complot tramé contre lui par la princesse même qu'il doit épouser. L'amour joue le rôle capital dans ce divertissement, grâce notamment à une certaine Clémentine, française captive du sérail et qui se trouve être l'amante perdue du capitaine, en même temps qu'un véritable Fouché de harem. Ecoutons la conclusion :

DAHEN : Vaillants Français, qui peut donc vous placer ainsi
au-dessus des autres hommes?
DETERVILLE : L'amour, prince!
CLEMENTINE : Roi de Bantam, voilà les Français!
DAHEN : Dis plutôt : les modèles du monde!

Il va sans dire qu'il n'y a strictement rien d'insulindien dans cette pièce. Les *Voyages du Capitaine Lade* à Java de l'abbé Prévost nous en apprenaient davantage sur la Banten historique. La pièce relève encore de l'esthétique classique, affublée des ingrédients du goût impérial. Le second acte se déroule d'ailleurs dans un pavillon chinois flanqué de colonnades ; tout aussi peu chinois, j'imagine, que le gynécée qui abritait le premier ne s'avère imperméable à la présence masculine, et où Clémentine chante à sa maîtresse Zulmé, tout en la coiffant, les caprices de la mode parisienne :

CLEMENTINE :
La Française a l'esprit léger,
Ainsi la forma la nature:
Elle est toujours prête à changer...
ZULME :
- D'amant?
CLEMENTINE :
- Non pas, mais de parure.

Néanmoins, comparée à la pièce que je vais présenter maintenant, les premières traces d'un exotisme colonial propre au siècle nouveau y apparaîtraient sans peine, notamment dans le traitement de personnages orientaux tous devenus subalternes, traîtres et dupes.

La tragédie qui nous occupera ensuite est d'un calibre littéraire nettement supérieur. Mais elle n'est pas française. Il s'agit d'une tragédie du Frison Van Haren écrite en 1769 sur le modèle de *Mithridate* et de *Zaïre*. Elle fut traduite en français et publiée l'année suivante à La Haye par le jeune Hendrik Jansen, afin que le monde éclairé sût que ses compatriotes aussi étaient capables de produire un théâtre digne de ce non - c'est-à-dire selon le canon aristotélicien et racinien. Elle a pour titre *Agon, Sultan de Bantan, tragédie en cinq actes et en vers traduite du hollandais de M. le baron Onno Zwier de Haren, pour servir d'essai sur le théâtre hollandais*. Que le traducteur ait choisi une pièce relative aux Indes orientales, où l'auteur prend explicitement fait et cause pour les Javanais et où les Bataves n'ont pas le beau rôle reflète l'esprit des Lumières des frères Van Haren. Mais aussi, si l'on en croit le

traducteur, la dimension valorisante du voltairianisme parmi l'intelligentsia européenne. Néanmoins, il ne semble pas que la pièce ait été jouée, ni en hollandais ni en français. Si elle anticipe sur les drames anti-esclavagistes de la fin du XVIII° siècle, elle paraît avoir eu le même sort que celui réservé en France aux audaces d'une Olympe de Gouges.

C'est peut-être l'une des raisons, sinon la principale (?), pour lesquelles quarante-deux ans plus tard, en 1812, Jansen, devenu traducteur de documents et ouvrages bataves sous l'Empire, en publie une seconde version, considérablement améliorée sur le plan de la versification française. Je ne résume pas la pièce, dont Denys Lombard a présenté les traits essentiels et le contexte historique dans une des *pages d'exotisme* d'*Archipel* (15, 1978) mais me contente de signaler à ce propos le dommage qu'il y aurait à ne jamais laisser l'étude de ces moments franco-malais qu'aux indonésianistes. Parce qu'ils sont souvent historiens, ethnologues; parce que ce n'est pas la priorité de leurs recherches que de dégager la spécificité de ces textes dans leur sphère d'origine ; parce que l'absence de lecture de ces textes de ce côté-ci de la barrière qui les sépare de nous nuit en fin de compte à leur propre initiative à s'extraire de leur champ épistémologique, au lieu de l'encourager. Je remarque ainsi que ces pages d'exotisme d'*Archipel* qui présentèrent quelques uns de ces moments franco-malais ont disparu de la revue depuis de nombreuses années sans qu'un relais ne semble avoir été assuré (cf. mon article in *BLI* 19, printemps 1996).

On pourrait donner ici trois exemples de cette nécessité d'une lecture comparatiste. Le premier, à partir de ce jugement esthétique final de D. Lombard qui parle à propos de l'écriture de la pièce d'une «désinvolture presque exotique». Il me semble qu'une telle remarque, qui s'appliquerait bien à la pièce précédente, est ici doublement déplacée. Si le traitement voltairien de la pièce par son auteur, en 1769, exclut tout concept d'exotisme (Agon est aussi oriental que Mithridate) on constate que les traductions successives de Jansen vont délibérément dans le même sens, en renforçant encore un modèle implicite racinien qui n'a rien ni d'exotique, ni de désinvolte. C'est ainsi qu'au terme de *kriss*, faisant partie du lexique indo-néerlandais, mais qu'il suppose inconnu du public francophone, il substitue celui de *glaive*, ou tout simplement la métonymie du *bras*. Très bientôt le *kriss*, en attendant l'*amok*, ferait fureur dans nos lettres : une rupture très précise est ici indiquée.

Plus fructueuse serait une étude des deux réceptions de l'oeuvre. Il est évident que la portée philosophique de la pièce de 1770 est largement perdue en 1812 au profit d'une attente nouvelle, le fiasco de l'héroïsme libérateur français devant le Batave appelant réparation, et effaçant ipso facto la réalité insulindienne. C'est ainsi que l'on aura pu lire de manière tout autre, en 1812, les deux vers suivants (le Sultan Agon s'adresse à sa pupille Fatime, alors qu'il sait qu'il a perdu la partie) :

> Mais le Batave un jour malgré son arrogance
> Devra céder de même à quelque autre puissance.

Enfin, comme suggéré plus haut, l'on pourrait, selon une optique proprement littéraire et comparatiste, mettre en valeur soit, de 1805 (1770) à 1812 l'effacement du romanesque au profit d'un réinvestissement idéologique dramatique ; soit, de 1770 à 1805, l'émergence d'un exotisme colonial déjà très défavorable à l'image de l'Oriental, qui n'existe plus que comme objet intermédiaire.

Le *Pantoun des pantoun* sur la scène : 1889 - 1931

Notre second moment est, lui, plus nettement franco-insulindien. Mais de même, il relie deux siècles, deux époques, deux grandes périodes esthétiques - en l'occurrence Symbolisme et Avant-gardes. En 1922, le Laboratoire Art et Action d'Edouart Autant et Louise Lara présente un montage poétique intitulé *Parmi l'oeuvre de René Ghil*, qui se clôt par une déclamation illustrée de quelques extraits du *Pantoun des pantoun, poème javanais.* Il s'agit d'un poème lyrique en quatorze chants publié par Ghil à Paris et à Batavia en 1902, et qui a pu faire alors à l'étonnant poète nordique une réputation première, originale et unique dans nos lettres, de «poète javanais». Dans l'esprit des recherches post (néo)-symbolistes antérieures d'Art et Liberté, et selon les principes du simultanéisme des années 20 d'Art et Action, ces extraits étaient dramatisés à plusieurs voix. Art et Action reconnaissait ainsi sa dette au maître de l'instrumentation verbale, qui avait le plus influencé son travail, moins de trois ans avant sa mort. Reconnaissance pourtant où l'on doit lire la réticence du poète lui-même devant le passage de l'instrumentation de «mode d'écriture» en «mode d'exécution». Réticence paradoxale en apparence, de la part de celui qui, entré au Comité directeur d'Art et Liberté en 1918, avait réorienté ses spectacles des soirées poétiques symbolistes vers le théâtre proprement dit, et immédiatement encouragé l'ouverture du groupe Art et Action, qui lui succède l'année suivante, vers la représentation de spectacles japonais (nô) et indiens (1919). Rompant d'abord avec le symbolisme «décadent», puis avec les synthèses futuristes, tout en devançant la venue des pièces orientales et à effigies (ombres) des années vingt : «scénario pour mimodrame» muet de Claudel *La Femme et son ombre* (Tokyo, 1924), *Jeu d'ombres* de Schwitters et *Le Samouraï ou le drame du sentiment* d'Artaud (1925), nô de Brecht *Celui qui dit oui celui qui dit non* (1929), etc.

Dans un article de 1893, *De l'instrumentation verbale au théâtre*, Ghil critique ainsi une tentative symboliste du Théâtre d'Art de Paul Fort, une adaptation à sensations (olfactives, auditives...) de P. Roinard, *Le Cantique des cantiques* : «Donc, nous avons assisté à la mise en scène, de bonne foi, de tendances instrumentales, mais non de résultats d'instrumentation verbale. Celle-ci sera plus difficile au théâtre qu'au livre. J'ai montré ce qu'est cette forme synthétique, l'instrumentation verbale, au livre. Je montrerai ce qu'elle doit être au théâtre, quand en sera à ce point mon Oeuvre» (p. 2). Je ne détaille pas les principes de l'instrumentation verbale, seul témoignage de l'oeuvre de Ghil qui soit bien connu. Les rares documents dont nous disposions pour nous faire une idée de ce qu'elle aurait été au théâtre, si jamais elle avait dû voir le jour, proviennent de l'«illustration animée» montée l'année même de la mort de René Ghil, les 14 et 15 février 1925, par Edouart Autant, *Le Pantoun des pantoun*.

Outre le manque d'audience militant auquel s'était confronté le laboratoire Art et Action, cette très discrète tentative «authentiquement» franco-asiatique fut d'autant plus minorisée qu'elle était potentiellement majeure, parce qu'irréductible. Avec le temps, elle prend cependant une tout autre valeur que telles pièces pseudo-orientales montées la même année par le laboratoire, et selon les mêmes principes, comme *L'Empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes ou *Le Samouraï* d'Artaud... Mais encore faudrait-il pour l'apprécier que, d'une part, l'oeuvre ghilienne fût mieux explorée (si sa poésie a fait l'objet d'une édition complète, l'oeuvre critique demeure enfouie dans l'indifférence) et que, d'autre part, un «horizon malais» existât dans nos perspectives de lectures, limitées généralement, pour l'Extrême Orient, à l'Inde, la Chine et au Japon, et pour l'Asie du Sud-est, à

l'Indochine.

Arrêtons-nous y un instant, puisque pour la première fois elle fait monter sur scène non seulement des personnages insulindiens, mais également leur(s) langue(s). Le poème est en effet truffé de plus de deux cents termes empruntés soit au malais (majoritairement) soit au javanais, et phoniquement intégrés à la masse verbale du texte. Il constitue ainsi une démonstration parfaitement originale d'un *dialogue poétique* dialogiquement authentique, expression même de la dynamique ghilienne de la joie et de la spirale universelle ascendante. La tentative poétique remonte aux spectacles javanais de l'Exposition Universelle de 1889, et a pour équivalent musical, comme on sait, les recherches de Debussy à partir du même jeu de sonorités du gamelan. Dans l'ultime version du *Traité du verbe* (1904) Ghil confirme le rôle pivot du malais (plutôt que du javanais) dans cette aventure linguistique têtue et inspirée de Humbolt : «Toute origine de langage a été, sous l'emprise des sentiments, phonétique ; tandis que les langues et musiques d'Extrême-Orient apportent l'exemple tout pur (...) et dirons-nous, pour les avoir pratiquées, particulièrement la musique et les idiomes où si sensitivement demeurent unis le sens et les sons, malayo-javanais» (p. 177).

S'il n'est pas difficile pour l'indonésianiste de ridiculiser les projets malaysants du poète («précisons bien que tout cela a été écrit avec le plus grand sérieux», D. Lombard, *Archipel* 1, 1971 : 104) ni, pour le critique littéraire, de demeurer en-deçà de ce qu'il classera, quant à lui, comme un simple délire cratylique, la nécessité de ne plus se laisser enfermer à l'intérieur de lectures anti-comparatistes semble pourtant cette fois se faire impérieuse. Sans entrer dans un débat infini et hors de propos, je remarque que les dictionnaires de malais qui font autorité classent jusqu'à 25% d'entrées d'une lettre (le D) comme onomatopées. Justifié ou non par les hasards de l'Exposition, le choix ghilien d'une instrumentation poétique franco-malaise pouvait donc être pire. (Pour des exemples de sonorités poétiques malaises, voir mes *Sonorités pour adoucir le souci*). De ce point de vue, le montage d'Art et Action assure d'ailleurs la transition entre le cratylisme romantique et les expérimentations mieux connues d'un Artaud-le-Momo spéculant sur le renversement de MOMO en OM-OM. *Le Pantoun des pantoun* sera précisément repris en 1926 (23 et 24 octobre) puis les 27, 28 et 29 mars 1931, cinq mois avant l'Exposition coloniale qui devait inspirer à Artaud son fameux *Théâtre balinais à l'Exposition coloniale* (*nrf*, octobre 1931). La fonction dramatique de la langue - ici balinaise - selon Artaud, n'est pas sans évoquer plusieurs aspects *objectifs* de l'instrumentation ghilienne du javanais de 1889 :

> «Il arrive que ce maniérisme, cet hiératisme excessif, avec son alphabet roulant, avec ses cris de pierres qui se fendent, avec ses bruits de branches, ses bruits de coupes et de roulements de bois, compose dans l'air, dans l'espace, aussi bien visuel que sonore, une sorte de susurrement matériel et animé. Et au bout d'un instant l'identification magique est faite: NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLIONS» (*Le théâtre et son double* : 102).

A la différence (majeure) près que chez Ghil, la dualité de l'Un et de l'Autre est maintenue dans sa tension extrême vers l'Unité rêvée, et nullement médiatisée dans l'identification à une tierce personne - d'où sans doute ses réticences devant le passage de

l'instrumentation verbale au théâtre. On serait plus près de la source ghilienne avec telle brève remarque ultérieure de *Théâtre oriental et théâtre occidental* : «Il n'est pas interdit de concevoir la parole comme le geste sur le plan universel» (*ibid.* :108). Toute la mise en scène d'Autant pourrait, telle que je l'imagine, avoir été contenue dans ce précepte. Afin de ne pas entrer dans des détails qui nous éloigneraient de notre Insulinde, je clos cette parenthèse rodézienne en remarquant que d'une Exposition à l'autre, des Javanaises de Ghil aux Balinais d'Artaud, ce second moment franco-malais aura duré, à son tour, très exactement quarante-deux ans.

La trame du *Pantoun* est des plus simples. Le jeune poète (Ghil a alors 24 ans) dénommé le *Tuan Doré* (*tuan* : seigneur, maître, mais aussi tout simplement, comme en français, monsieur) rêve qu'il navigue à Java pour y retrouver sa Soeur petite (du malais *adik* : petite soeur, aimée), la danseuse Marïa (Mariem) qui l'a enchanté à Paris. De l'autre côté des mers (simultanément) Marïa rêve que son Tuan Doré vient vivre auprès d'elle au village. Peu à peu, les deux voyages se fondent, les deux rêves se confondent, les deux langues mêlent leurs sonorités, réalisant le génie poétique ghilien dans une réciprocité dynamique du désir de l'Un pour l'Autre, dans une tentative de double intégrité linguistique. Le résultat, à moins de connaître les deux (trois) langues, peut être considéré comme illisible. Mais, ainsi que le remarquent Apollinaire, puis Breton, la vocalisation de ses textes par le poète lui-même était superbement inégalable. Le poème se prêtait ainsi plus que tout autre à une tentative dramatisée de dépassement de la simple déclamation poétique symboliste dont il procédait cependant très directement. Voici deux vers où le travail des sonorités en direction d'une fusion dans l'altérité réciproque apparaît nettement, à partir des consonnes R et M, autour de la voyelle matricielle OU, et à partir du vocable *soumarouwoung*, désignant la brise:

> Le murmure du vent roulé soumarouwoung
> Du vent roulé parmi les plantes, tarde et dort.

Pour ce qui est de nous, lecteurs actuels, on comprend de quel intérêt devient cette expérimentation totalement inconnue à l'heure des écritures polyglossiques, combien précieux s'avère cet obscur montage polyphonique, à l'heure des dramaturgies métissées. Plurilingue, il devient enfin quelque peu lisible. Poétiquement plurilingue, c'est-à-dire créant une Unité de cette diversité, il demeure radicalement illisible pour la sauvegarde de l'avenir. La «merveille d'ignorance et d'impudence» de D. Lombard pourrait bien alors, effectivement, et selon les termes de son auteur lui-même (on sait sa très désagréable mégalomanie!) enfin commencer à être «considéré(e) comme le seul grand poème exotique français». Rappelons enfin que sa polyglossie n'est pas seulement bilinguisme: si le Tuan parle et poétise en français, Marïa, en bonne insulindienne, est naturellement polyglotte, mélangeant javanais (langue maternelle culturelle) et malais (langue maternelle vernaculaire). On est ici bien près de multiples scénarios d'écritures plurielles bien connus en Francophonie. Le TILF n'a-t-il pas monté en mai 1996 un *Monsieur Jourdain au Tonkin*, pièce bilingue avec chants et danses inspirée du Caï Luong vietnamien? Expérience qui, contexte aidant, pourra apparaître comme osée, après le *Bourgeois gentleman* acadien d'Antonine Maillet (1978), mais dont on voit en quoi elle ne peut que demeurer fort en-deçà de l'audace ghilienne, qui va au coeur même de l'altérité de la parole :

Sous la lune qui luit ainsi
qu'en la moisson des riz l'anni-anni,
c'est l'heure
cependant, aux lueurs lourdes des pelita
d'où meurent les koupou de nuit, à vain res-saut!
d'aller manger le riz du soir, où s'exalta
le goût aigu de l'ail qui germe, du trassi :
mais, aussi! le mets où entrent et le ketan'
et la noix kelapa que l'on râpe, et l'or noir
et pierreux à la dent de ton goula-dYawa...

Le lecteur qui a déjà goûté aux desserts «pierreux» de sucre de palmier (sucre de Java, ou *gula Jawa*, mais cela doit être aussi vrai des fameux pains de sucre d'autrefois!) saura apprécier les images de ce repas vespéral de villageois javanais.... On ne peut se faire qu'une idée approximative de la mise en scène d'Autant, grâce aux quelques documents laissés par Akakia Viala dans les cartons d'Art et Action à l'Arsenal. (Encore les dossiers de presse y manquent-ils tous...). La conférence inaugurale de Noël Bureau, reproduite dans *Rythme et Synthèse* 53, est très générale. Seuls les deux héros étaient incarnés (Marïa par Mlle Garcia ; le Tuan par Hadji Stephan, M. Doublet). Selon le principe des plans simultanés Marïa était assise sur un chariot qui se déplaçait lentement le long de la scène, décorée comme un castelet, tandis que le Tuan attendait sur le côté, ombre cachée derrière un écran de drap. Par ailleurs deux voix extérieures devaient déclamer le texte (1° Voix : Mme Lara ; 2° Voix : Marcelle Fargue) tandis que la figurine colorée de Marïa s'agitait derrière le drap blanc. D'autres cartonnages colorés étaient, eux, collés sur le devant de l'écran (en substitut de ce que seraient d'autres figurines d'ombre dans un véritable *wayang*), selon l'esthétique d'Art et Action visant à assimiler décors et actants.

Dans son étude d'Art et Action M. Corvin signale combien cette expérience s'inscrit parfaitement dans la conception synthétique d'Art et Action, et qui correspond assez bien à ce qui deviendra ultérieurement, dans les dernières tentatives de systématisation d'Autant, le nom de théâtre chorégique. Cependant, symptômatiquement, non seulement il ne rapproche pas la figurine de Marïa découpée par Akakia Viala du *wayang kulit* (figurines de cuir) qu'elle imite, mais il ne semble pas reconnaître globalement la manipulation de ce type de théâtre d'ombres, quand il écrit : «Les cartonnages colorés qui dans le *Pantoun* évoquent le navire, les poissons, le paon bleu, la Roumah ou le batelier sont des espèces d'accessoires miniatures auxquels il ne manque que d'être reliés par des fils à une main directrice pour se transformer en marionnettes» (*Le théâtre de recherche...* : 268). (En 1926, Aragon fera jouer avec des marionnettes à fil son *Armoire à glace un beau soir*). Quant à D. Plassard, dans sa synthèse sur le théâtre d'effigies dans l'entre-deux guerres, il ne fait aucune référence à Ghil et omet le *Pantoun des pantoun* du répertoire qu'il a dressé pour cette période: tant est discret l'écho littéraire des études insulindiennes en France. Il est possible que l'influence de Craig, qui possédait une collection de *wayang kulit* et de *wayang golek* (marionnettes de bois), et dont le nom sera reconnu tardivement par Autant, soit ici à la source d'une tentative première d'intégration du théâtre d'ombre insulindien en France. L'ouvrage de Kratz sur le wayang javanais est publié en 1919 et le Musée de l'Homme conserve une ancienne collection de dessins. Ghil lui-même avait illustré la couverture du *Pantoun* d'une figurine de wayang, représentant la *rong'gheng'* (*ronggeng*, danseuse des fêtes populaire). Une passerelle

est en tout cas jetée en direction de notre troisième moment franco-malais.

La documentation disponible, à ma connaissance, sur ces trois montages de 1925, 1926 et 1931 ne permet pas de savoir exactement s'ils trahissaient la finalité même de l'Oeuvre ghilien, dans la mesure où ils ne dédoublaient que l'«actant» Marïa, et où seule celle-ci aurait été mue vers le Tuan. Alors que tout l'intérêt du poème est dans l'ambivalence d'un double dynamisme du désir, comme je l'ai dit plus haut. Si tel était le cas, il y aurait là une simplification idéologique non innocente, mais qui remettrait en cause la poéticité même du texte - autre raison qu'aurait eue Ghil de se méfier du théâtre? C'est ici le moment de terminer ma citation de la critique du chantre de la philosophie évolutive, commencée tout-à-l'heure à propos du *Cantique des cantiques* :

> «C'est le dialogue des deux porte-parole qui eût dû être diversement instrumenté. Alors, chaque personnage s'énoncera sur un thème divers, dans une tonalité différente, un accord de timbres différent pour chacun. Ce sera une vaste et mouvante harmonie à la fois accompagnatrice et énonciatrice de la multiplicité de l'Idée, du Drame. Alors nous n'aurons plus besoin de parfums, de couleurs, de musique!! L'instrumentation verbale sera plus, fortement, rationnellement - non sensation qui va à décadence, mais intellectualisation - dirigée par la Pensée et l'Acte» (*Op. cit : 3*).

Ces remarques de 1893 conduisent finalement à interpréter le titre même du poème, *Pantoun des pantoun*, comme une correction méthodologique à l'adaptation de P. Roinard, dans laquelle Marïa se substituerait à la Sulamite, et la parole du Tuan à celle de Salomon en personne. On ne pouvait rêver plus haute référence pour un dialogue franco-malais enfin né.

L'ombre des ombres (1968 - 2010)

Le troisième moment ne sera que très brièvement évoqué. C'est donc celui de l'ombre proprement dite, et l'on supposera qu'il débute en 1968, date qui nous est chère. C'est en tout cas celle que suggère l'un des grands maîtres de la renaissance du théâtre d'ombres en France, Jean-Pierre Lescot, fondateur de la compagnie *Les Phosphènes* : «Je dois ma découverte du théâtre d'ombres à un spectacle balinais de passage à Paris en 1968» (*Théâtres d'ombres* : ??). L'histoire se répète, avec ou sans Expositions, avec ou sans colonies. Et Lescot ajoute, pour faire bonne mesure : «A cette époque, je recevais la leçon d'Antonin Artaud sur le *Théâtre et son double*». Les expositions et spectacles de wayang se multiplient pendant les années de la «route», et avec entre autres les initiatives de la Maison des Cultures du Monde. Malaysien : Festival de Royan, Espace Cardin en 1971 ; javanais (1976), exposition *La ronde des ombres* en 1981, etc. A l'occasion de la création de *Taema ou la fiancée du timbalier*, en 1980, la Compagnie J.P. Lescot redécouvre des évidences ghiliennes : «Nous avons fait un travail sur le souffle et la musicalité des mots (...) Ce que nous voulions dire tenait plus du langage expressif que du langage explicatif», mises au service d'une conception du spectacle cependant plus viable. «Aussi avons-nous créé des intonations et une musique qui s'harmonisaient avec l'expressionnisme visuel du spectacle» (*Ibid* : ??).

L'intégration des techniques insulindiennes de manipulation d'ombres par le *dalang*, des percussions, etc. devient ensuite une donnée fondamentale du renouveau de l'ombre en France dans les années quatre-vingt, puis dans le monde francophone. Le divorce d'avec le contenu insulindien est quasi total, ces troupes tenant à la fois à rendre hommage à la tradition française et à développer leur propre langage. L'ombre continue, parallèlement, ses apparitions épisodiques sur la scène (cf. J.P. Alègre, *Histoires à dormir debout*). Dans la création de J.P. Lescot, on note néanmoins une similitude dans la fonction fantasmatique des ombres, sinon une influence malaise directe : leur dimension inquiétante, «poésie en image», fait appel au fantasme, et évoque ce dangereux dialogue des vivants et des morts qui est la raison d'être du *wayang kulit*. Incidemment, l'Insulinde y croisera l'Afrique francophone, où les recherches tous azimuts d'une Werewere Liking ne sont pas coupées de cet apport lointain. Je pense à l'adaptation qu'elle fit de *Sundjata, épopée mandingue* pour un spectacle de la Compagnie Amoros en 1989. Toute une étude reste à entreprendre.

Mais il est vrai que depuis 1968 le compte de nos quarante-deux ans n'y est pas, et elle aura tout le temps de se concrétiser d'ici 2010. Parions que d'ici là le monde malayophone nous aura réservé quelques nouveaux étonnements.

Georges VOISSET
Université des Antilles - Guyane

REFERENCES

ARTAUD (A.): *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1967

AUTANT (E) et al.: *Le théâtre choréique*, Paris, Impr. R.D., 1935

CORVIN (M.): *Le théâtre de recherche entre les deux guerres: le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Age d'Hommes/ La Cité, 1970

DAMIANAKOS (S.) dir-: *Théâtres d'ombres : tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1986.

FOURNIER (M): *Les Français à Java ou Bantam sauvé, mélodrame héroïque*, Paris, Impr. de Basset et Martin, s.d.

GHIL (R.) : *De l'instrumentation verbale au théâtre, Ecrits pour l'Art*, 2, 1893 : 2-6

- *Le pantoun des pantoun. Poème javanais, suivi d'un lexique*, Paris et Batavia, 1902 (ss nom d'éd.)

- *Traité du verbe. Etats succesifs (1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904)*, Paris, Nizet, 1978

HAREN (O.Z. DE): *Agon, sultan de Bantan, tragédie en 5 actes et en vers*, Paris, Chez D'Hautel, 1812

Hommage à René Ghil, numéro spécial de *Rythme et Synthèse*, 53, 1926.

KATZ (J.): *Les personnages du wayang*, ?? , ?? , 1919.

Le pantoun des pantoun, Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Art et Action (les dossiers de presse manquent).

LOMBARD (D) : *Agon, sultan de Bantan, tragédie en 5 actes et en vers, Archipel* 15, 1978 : 53-64

- *L'odeur d'ilang-ilang de R. Ghil, Archipel* 1, 1971 : 103-4

PLASSARD (D.): *Robots, marionnettes, mannequins: le rôle de l'effigie dans le théâtre des Avant-gardes historiques en France, en Italie et en Allemagne, (1906-1935)*, Lausanne, L'Age d'Hommes, 1992

VOISSET (G.) : *Sonorités pour adoucir le souci: poésie traditionnelle de l'archipel malais*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient, 1996.*Wyang ou ombres théâtrales*, 2 volumes de dessins, Bibliothèque du Musée de l'Homme, Paris (réf. GN9AW35).

LES ECHANGES INTERCULTURELS DANS LE THEATRE EUROPEEN DU XXe SIECLE : DERIVE OU DESORIENTATION ?

De la Pangée originelle, la dérive des continents a formé la carte actuelle du monde. Le souvenir de cette Pangée, à l'heure où la recherche sur les origines de l'homme ne cesse de progresser, peut soutenir le rêve de l'universalité humaine. Les études, dans de nombreux domaines, démontrent que l'on retrouve des invariants dans les cultures de chaque continent comme, par exemple, dans les contes et les mythes, berceaux de presque toutes les formes de théâtre sur la planète.

Au XXe siècle, de nombreux metteurs en scène parmi lesquels Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, qui se sont tous référés à des contes et mythes universels, et dont nous examinerons le travail théâtral au cours de cette étude, se sont inquiétés de redonner des caps politiques et esthétiques contre la dérive du théâtre bourgeois du XIXe siècle vers le divertissement pur. Traquant les invariants de l'art théâtral, ils se sont interrogés sur les formes de théâtre extra-occidentales, notamment les formes des théâtres orientaux, qui constituent le champ de la présente étude.

L'art en Occident fonctionne souvent en tant que système ouvert qui peut intégrer des informations provenant de systèmes différents du sien et les adapter à son propre système, l'artiste créant en deçà ou au-delà des bornes qui limitent le système bien défini de sa culture d'origine. Grâce à l'oeuvre de Peter Brook, d'Ariane Mnouchkine et d'Eugenio Barba qui cherchent à définir une nouvelle écriture scénique en abordant d'autres rives culturelles, nous allons analyser les notions de dé-rive ou de dé-viance. La création est faite d'enchevêtrements réciproques, souterrains, et l'ouverture apparaît comme indissociablement liée à la régénération, au renouvellement.

La scène moderne participe à cette ouverture car ce qui la définit est la mobilité des formes et non plus l'autorité d'une forme qui, jadis, cristallisait la pratique théâtrale de toute une société. Aux interrogations d'un monde en pleine mutation, le théâtre cherche à répondre. Si «le monde est un théâtre», quel théâtre pour ce monde qui apparaît en cette fin de XXe siècle comme celui de la fracture, de la brisure, du fragment ? Il était un temps où une seule réponse semblait apte à sauver ce qui était menacé, mais le théâtre en connaît aujourd'hui de multiples. Celles que nous allons prendre en compte proviennent des questionnements posés à un autre espace culturel, celui de l'Orient. Ces questionnements ne sont pas nouveaux, les créateurs ayant toujours pratiqué la «contamination»[1] avec des oeuvres venues de «l'ailleurs». La Renaissance a été fascinée par l'Antiquité, un monde disparu, dont tout la séparait, la langue, la religion, les moeurs, qu'elle pensait découvrir

1 Jean Duvignaud, «La contamination», *Le Métis Culturel*, International de l'Imaginaire Nouvelle Série n°1, Babel, Maison des Cultures du Monde, 1994, p 11.

dans les ruines et les manuscrits. Puis sont venues les interférences entre cultures que séparent frontières, langue et histoire : l'Espagne, l'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne. *Le Prince de Hombourg* de Kleist retrouve le Sigismond de Calderon. A notre époque Peter Brook, Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba, à la recherche de formes nouvelles, s'intéressent aux traditions théâtrales de l'Extrême-Orient. Elles se présentent comme détentrices d'un langage formulé avec rigueur et transmis avec fidélité. Ils y décèlent une innovation potentielle pour leur propre théâtre. Comment dès lors apprécier cette «dérive» et par rapport à quelle norme ?

PREMIERE DERIVE DUE A LA FAILLITE DE LA MIMESIS

Ces metteurs en scène se situent dans la lignée du mouvement européen de rénovation scénique du début de notre siècle qui était à la recherche d'une esthétique théâtrale nouvelle, c'est-à-dire différente, qui n'acceptait pas la voie tracée par leurs prédécesseurs. Une bonne partie des recherches les plus novatrices s'est nourrie de la condamnation d'un théâtre où la contraignante mimésis naturaliste était dénoncée comme un carcan étouffant. Privée de ses fonctions dans la cité, elle apparaissait routine de pur divertissement (ce mot est ici pris au sens premier de détournement des questions essentielles), seulement capable de copier la réalité sensible. C'était au nom de ce qu'ils estimaient une «dérive», qu'eux-mêmes cherchaient une autre voie. Il fallait donc inventer «un art nouveau pour un monde nouveau», préoccupation de Romain Rolland qui en 1903 tirait le bilan de ses tentatives dans son essai *Le Théâtre du peuple*.

> [Le théâtre du peuple] n'est pas un article de mode et un jeu de dilettantes. C'est l'expression impérieuse d'une société nouvelle, sa voix et sa pensée; et c'est, par la force des choses dans les périodes de crise, sa machine de guerre contre une société caduque et vieillie. [...]. Il ne s'agit pas de nouveaux vieux théâtres, dont le titre seul est neuf, de théâtres bourgeois qui tâchent de donner le change en se disant populaires [...]. Il s'agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau.[2]

Romain Rolland récuse tout le répertoire du passé. Selon lui le peuple s'ennuie aux pièces classiques. Il lui faut sortir du chemin traditionnellement tracé. Il crée la nécessité d'une double rupture : avec le répertoire existant qui, par sa forme, son langage, ses thèmes, n'intéresse plus; avec la salle à l'italienne qui est l'espace conçu pour l'aristocratie et la bourgeoisie. C'est en fonction du public et au nom du théâtre comme art de communication qu'il cherche une voie différente qu'empruntera l'acteur et metteur en scène Firmin Gémier et, plus tard, Jacques Copeau.

---

2 Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple ou Essai d'esthétique pour un théâtre nouveau*, Hachette, Paris, 1913.

C'est en recherchant un public différent et en se réclamant d'une re-théâtralisation du théâtre que de nombreux metteurs en scène rejettent la forme du théâtre bourgeois de l'illusion et utilisent de manière fructueuse pour l'évolution du théâtre européen les traditions théâtrales de cultures extra-européennes, notamment de culture orientale. Edward Gordon Craig généralise l'usage du masque au théâtre, tel qu'il l'a trouvé dans la culture asiatique. Max Reinhardt expérimente, dans plusieurs mises en scène, avec le *hanamichi*, la passerelle du théâtre japonais qui traverse toute la salle. Les expériences allemandes et soviétiques des années 20 poseront en termes radicaux la question des contenus, des formes. Meyerhold, en U.R.S.S., se réfère, lui aussi, au théâtre japonais, un théâtre qui paraît être le modèle d'une convention artistique affichée qu'il veut substituer au théâtre d'illusion. Alexandre Taïrov met en scène *Sacountala*, drame du grand poète indien Calidassa, utilisant des éléments de costume et des gestes du théâtre indien. Brecht, en Allemagne, renvoie, dans sa théorie de l'effet de distanciation, à des exemples empruntés à l'art de l'acteur chinois. Artaud pense retrouver dans les «hiéroglyphes» du théâtre balinais une pratique des signes à valeur de symbole spirituel[3].

Le procès alors intenté au théâtre par ces praticiens est une attaque des principes et des options d'une culture où le public n'est pas concerné par la quête de la connaissance (des mécanismes de la société pour Brecht, de la spiritualité pour Artaud). Pour rendre lisible cette quête, il s'agit de trouver tous les moyens d'expression spécifiquement théâtraux. Cherchant à redéfinir l'identité du théâtre, ils trouvent une aide dans la scène orientale qui leur offre une ouverture vers des modes différents d'appréhension du réel. Elle entraîne toute une réflexion sur la nature et l'essence du théâtre, sur sa spécificité. L'erreur du théâtre est, selon eux, de prétendre susciter une réalité scénique en parodiant la réalité sensible alors qu'il est dans la spécificité même du théâtre de produire par des moyens qui lui sont propres un monde différent du réel. Le débat fondamental est clairement posé : le théâtre pour ces artistes ne saurait prétendre reproduire le monde de façon «véridique» ou «réaliste» et l'on doit s'interroger sur la validité et l'efficacité des techniques mises en oeuvre à cette fin. Il y a donc pour eux «dérive» dans le théâtre de leur époque, dérive qui peut être arrêtée en prenant en considération des formes théâtrales provenant d'autres cultures, mais n'y a-t-il pas alors aussi «dérive» par rapport à sa propre culture ?

Peter Brook, par exemple, emploie abondamment les figures de la dégradation lorsqu'il parle du théâtre occidental. Il le considère comme «une machine rouillée», «une maison lézardée»[4]. Pour cette raison, il crée, dans les années 60, à l'intérieur du Royal Shakespeare Theatre, le groupe expérimental du Théâtre de la Cruauté, le Lamda Théâtre. L'existence de ce groupe correspond à un besoin de distance par rapport à la tradition et instaure en marge du répertoire la recherche d'un théâtre libéré du poids du passé :

---

3 Antonin Artaud, «Sur le Théâtre Balinais», dans *Le Théâtre et son Double*, O.C., IV, Paris, Gallimard, 1973.

Artaud parle d'«une sorte d'architecture spirituelle» faite de gestes, de rythmes, de sons, etc., et de toute une matérialité scénique servant à construire un monde d'idées, pp. 72, 74, 75.

4 Yutaka Wada, «Entretien avec Peter Brook», dans Ikebana Sogetsu, Tokyo, 6/1982, n°142.

> Nous redoutons la notion de «*classique*», la terrible puanteur pieuse qui entoure le culte d'un auteur mort, l'effrayante responsablité de la culture. Pour nous le théâtre est un lieu vivant, produisant un travail nouveau tout le temps, dont le but est d'émouvoir et de concerner des gens vivants, aujourd'hui.[5]

Peter Brook veut rompre avec une tradition occidentale uniquement préoccupée selon lui d'un texte et d'un style de jeu qui n'a rien à voir avec la tradition que l'on trouve par exemple chez l'acteur de Nô. Il y a donc «dérive» par rapport aux formes existantes, au nom de ce qu'exige la communication théâtrale: vie et nouveauté. L'interrogation de Peter Brook porte sur le langage théâtral comme outil de communication efficace. Il explore les conditions de jeu qui permettront de créer une relation idéale acteur-public qu'il évoquera plus tard comme l'essence de l'acte théâtral, noyau de sa recherche. En 1968, il crée le Centre International de Recherche et de Création Théâtrale, le CIRT. Le Centre est conçu : non comme une compagnie pour certaines heures de la journée, mais comme une expérience sociale dans laquelle l'acteur cherche à assumer la responsabilité d'un adulte mûr. C'est seulement de cette façon qu'un acteur sait vraiment ce qu'il fait quand il établit le contact sans la protection des images conventionnelles, dans des conditions qui sont neuves et libres.[6]

Le groupe du C.I.R.T. est un groupe international. Le cosmopolitisme, qui est pour Peter Brook une réalité de notre société, va servir d'appui au besoin d'explorer comment les éléments en apparence opposés, hostiles, complètement séparés, dans certaines circonstances peuvent aussi entrer en relation les uns avec les autres.

Autrement dit : une forme de communication qui ne s'appuie plus sur une ethnie ou une culture nationale est-elle possible ? Il s'agit d'un système ouvert qui intègre et transforme les informations provenant de chaque membre. Il va demander à chacun des membres d'être apte à une recherche collective et prêt à explorer autre chose que ce qu'il sait déjà faire, à sortir de son univers culturel. Parce qu'un processus d'épuisement touche les grandes formes du théâtre, il lui faut savoir sortir d'une voie déjà tracée, d'un chemin bien connu pour oeuvrer à un théâtre différent.

En 1959, Ariane Mnouchkine fonde l'Association Théâtrale des Etudiants de Paris, l'ATEP, et recherche des formes théâtrales nouvelles. Elle suit alors avec les étudiants de l'association les cours de Monique Godard, élève de Jacques Lecoq qui venait de créer son école de mime et y découvre le travail de l'acteur au travers de l'improvisation, du geste et du mouvement. Ce qu'elle cherche alors ce sont des points de repères pour le comédien. Elle dira :

---

5 Peter Brook, «The Road to *Marat/Sade*» in New York Herald Tribune 26 décembre 1965.
6 Peter Brook dans l'ouvrage de J.C. Trewin, *Peter Brook, a biography*, London, Macdonald, 1971, p. 191.

> Je hais le réalisme. C'est un faux absolu; il donne au comédien l'illusion du vrai, de la liberté et en fait il les laisse s'engluer dans le vide, dans le rien. Seule une forme, un style de jeu strictement défini peuvent donner des points de repère aux interprètes et leur permettre d'exercer leur émotion, leur originalité, dans cette constante confrontation.[7]

La critique du réalisme rejoint celle des metteurs en scène du début du siècle, elle est en fait la critique d'un théâtre où l'auteur, et non l'acteur, est le centre incontournable de la création théâtrale. En 1964 Ariane Mnouchkine fonde le Théâtre du Soleil. C'est à l'acteur qu' incombe le lourd devoir de porter à terme et légitimer le projet de créer un théâtre contemporain fait d'un théâtre civique nourri d'un théâtre clinique. Ariane Mnouchkine conteste les conventions théâtrales occidentales, convaincue qu'elles tendent à anesthésier la finesse de perception et la sensibilité du public. Comme Artaud, elle pense que le théâtre est oriental. Son attention se porte sur la recherche d'un langage, perdu en Occident, vivant en Orient. Elle emmène alors la recherche du Théâtre du Soleil à l'écoute des théâtres orientaux afin d'y trouver des outils permettant de structurer le spectacle en général et le jeu d'acteur en particulier, de trouver une forme apte à parler de l'Histoire de notre temps.

Eugenio Barba crée en 1964 l'Odin Teatret et développe une forme d'entraînement de l'acteur inspiré par les trois années passées auprès de Jerzy Grotovski, en Pologne. Il s'installe en 1966 à Holstebro au Danemark. Son groupe expérimental cherche à établir un réseau de communication entre acteurs et spectateurs de cultures différentes. Il explore par exemple les possibilités du «troc», c'est-à-dire qu'il se présente devant une communauté qui doit lui répondre avec ses propres chants, danses, histoires ou même cérémonies religieuses. Il produit, en 1967, *Kasparina* et, en 1969, *Ferai*. Dès l'origine, il envisage le théâtre comme une sorte de laboratoire culturel où l'acteur a un rôle privilégié. Son théâtre cherche une nouvelle manière d'être de l'acteur, une autre image du corps, une utilisation différente du langage. Pour ce faire, il va étudier très précisément les techniques des acteurs orientaux, indiens, indonésiens, japonais et chinois, il cherchera dans ses débuts à imiter leur jeu :

> Au début de notre activité, nous croyions nous aussi au «mythe de la technique», quelque chose qu'il était possible d'acquérir, de posséder, et qui permettrait à l'acteur de maîtriser son propre corps, d'en prendre conscience. Ainsi à ce stade, nous avons pratiqué des exercices pour développer la dilatation des yeux afin de les rendre plus expressifs. C'était des exercices que j'avais appris en Inde en étudiant l'entraînement des acteurs de Kathakali.[8]

---

7 Ariane Mnouchkine, Catalyse n°4, juin, juillet, août 1986, p.22

8 Eugenio Barba, *L'Archipel du théâtre*, «Contrastes», Bouffonneries, 1982, p. 31.

Puis, peu à peu, en fidèle disciple de Grotovski, il acquerra une certaine autonomie, copiant moins, essayant surtout de comprendre le processus d'élaboration du travail scénique oriental, ce qui l'amènera à travailler sur l'échange des cultures orientales et occidentales. En 1979, il fonde l'International School of Theater Anthropology (ISTA), laboratoire d'«anthropologie théâtrale» qui a fixé comme cadre à ses recherches l'étude des «principes concrets et universels qui fondent l'art de l'acteur». Au-delà des cultures (Orient, Occident, Nord, Sud), il se demande comment être efficace vis-à-vis du spectateur et va à la recherche de techniques spécifiques du corps, distinctes de celles utilisées dans la vie quotidienne, suivant l'exemple des danseurs classiques et modernes, des mimes, des acteurs des théâtres traditionnels d'Orient qui renient leur «naturel» et s'imposent un autre mode de comportement scénique, distinct du quotidien. Il crée, en 1987, *Danser avec Faust* en associant à la tradition occidentale du mythe de Faust des danseurs et musiciens japonais et indiens. Ce travail témoigne de la manière dont il s'approprie des traditions de jeu orientales en les transformant et en les «réécrivant» scéniquement pour le public occidental. La danseuse japonaise Katsuko Azuma et la danseuse indienne Sanjukta Panigrahi appartiennent à deux univers culturels et théâtraux-chorégraphiques totalement différents. Les confronter en leur imposant la fable de Faust force ces artistes à s'adapter à un troisième terme qui leur est étranger. Elles doivent sortir de leur pratique habituelle, dévier de leur voie traditionelle, et joindre leur effort dans la construction d'une fable à inventer. Il y a chez Eugenio Barba une tentative de dialogue dans la différence, sans volonté d'appropriation.

Peter Brook, Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba trouvent dans la scène orientale l'exemple d'un art où canons, conventions, symboles permettent à l'acteur d'instaurer un rapport différent à la réalité, toujours soumise aux codes théâtraux, aux dépens de la mimésis. Ce qui se joue alors c'est la reconquête d'un théâtre d'acteur. L'appel à «l'ailleurs» culturel va donc leur offrir la possibilité de produire des signes qui auraient retrouvé, selon les termes d'Eugenio Barba et de Peter Brook, leur énergie de communication et de création. Ils cherchent tous à reconquérir l'efficacité du théâtre.

Il existe donc chez eux une première «dérive» qui consiste à sortir de la voie traditionnellement tracée dans leur propre culture. Cette dérive s'opère en fonction d'une dérive du théâtre occidental vers le théâtre réaliste. Il en existe une deuxième qui se situe par rapport aux cultures des autres rives dont ils s'inspirent. Il ne s'agit pour aucun d'entre eux de copier une autre culture mais de s'en inspirer, de la transformer, de créer une «marge» entre Orient et Occident. Le problème est de savoir si cette marge est une remise en cause de la culture d'origine ou si elle est une oeuvre à l'intérieur de cette culture, n'étant qu'une «déviance» et non une rupture. La notion même de «déviance» demeure-t-elle pertinente alors qu'il n'existe peut-être plus ni centre ni périphérie, le problème serait alors à poser en des termes autres.

DEUXIEME DERIVE : RETROUVER ET TRANSFORMER UNE AUTRE CULTURE

> «Rien ne s'invente, rien ne se crée, tout se transforme.» C'est vrai en art aussi. Il y a comme un grand fleuve originel sur lequel naviguent des milliers d'acteurs qui ont, chaque fois, inventé le théâtre.[9]

Cette phrase d'Ariane Mnouchkine montre bien que l'art n'est jamais invention pure mais se nourrit d'influences. La réalité théâtrale change sans cesse mais, à travers la multiplicité des formes, il s'agit de rechercher ce qui fonde et ce qui fait le théâtre. Les rives peuvent changer mais le fleuve demeure, unique. Si certains éléments du théâtre occidental sont refusés, ce n'est pas pour faire table rase du passé. L'interrogation se porte sur un passé lointain, un espace éloigné, elle s'inscrit dans le cadre d'un élargissement du champ d'investigation du théâtre.

Ariane Mnouchkine veut retrouver des traditions théâtrales pour s'en inspirer et forger un langage théâtral capable d'exprimer notre époque. Cette tradition théâtrale, elle va la chercher en Orient.

> Pour moi, l'origine du théâtre, mes sources, c'est l'Orient. L'Occident nous a menés au réalisme, et Shakespeare n'est pas réaliste. Pour des acteurs qui veulent être des explorateurs, la tradition asiatique peut être une base de travail. En Orient le théâtre semble s'être arrêté aujourd'hui, mais des traditions qui meurent quelque part peuvent féconder quelque chose ailleurs... Je ne crois pas à la politique de la table rase. Je ne renie pas les influences : il faut savoir les choisir, si on le peut.[10]

Il s'agit de reprendre un travail qui lui paraît avoir été interrompu, essentiellement de retrouver ses sources, de repenser le théâtre depuis les origines pour retrouver quelque chose qu'elle estime perverti par le courant «réaliste» du théâtre du XIXe siècle, par le théâtre dit bourgeois. Les théâtres traditionnels d'Orient apportent une réponse à cette recherche d'autant plus intéressante qu'ils ont connu peu de ruptures entre les formes anciennes et les formes actuelles de leur langage scénique. La transmission s'est opérée sans heurt profond.

En voyant ces théâtres, nos metteurs en scène définissent leur projet esthétique, chacun différent malgré leurs similitudes. Leur attitude est en effet créatrice et non muséographique. Il ne s'agit pas de copier les théâtres orientaux mais de les amener vers

---

9 Ariane Mnouchkine, *Entretien avec Ariane Mnouchkine*, Le Théâtre du geste, Bordas Spectacles, Paris 1987, p. 128.

10 Ariane Mnouchkine interviewée par Gilles Costaz, «Mnouchkine, la Reine Soleil», *Le Matin*, 17 janvier 1984.

d'autres rives, celles de leur imagination, de leur rêve, de leur univers créatif. L'imitation littérale d'un langage complet d'une civilisation autre n'aurait aucun sens et porterait la stérilité en elle-même comme l'exprime Charles Dullin auquel se réfère souvent Ariane Mnouchkine :

> Le passé nous fournit des exemples. Il ne nous dit pas : «Imite pour bien faire ce que j'ai fait.» Mais il nous dit : «Fais comme moi, cherche comme j'ai cherché, travaille. [...] Vivifie toutes les formes dramatiques selon celles de ton temps.»[11]

C'est à partir d'anciennes formes, retravaillées, réinventées, que se dégagent de nouvelles formes d'écritures scéniques et de jeu d'acteur. La référence à des exemples étrangers n'intervient pas comme but mais comme outil. Ce qui est ici à l'oeuvre, c'est la manière dont l'homme de théâtre conçoit alors son patrimoine. Il l'élargit aux dimensions de la planète.

Les mêmes lois qui constituent l'art théâtral ne se retrouveraient-elles pas d'un bout de la planète à l'autre ? La «déviance» ne serait là que pour retrouver le cheminement du même!

La mise en cause de la tradition chez Peter Brook ne vise, elle aussi que la tradition de la scène occidentale, tradition dépourvue de la caution du temps car elle remonte au dix-neuvième siècle seulement. De là provient l'illégitimité de cette tradition dépourvue d'assise réelle : «Ce n'est pas la tradition en tant que telle qui est mauvaise», dit Peter Brook, car «si on avait une tradition issue de Shakespeare on la respecterait»[12]. Comme Ariane Mnouchkine, il ne se sent cependant nullement attiré par le geste de la table rase. Il ne bannit pas le concept de la tradition mais son état dégradé. Il tente de retrouver «la grande intensité» des traditions dont la scène orientale préserve encore la trace :

> J'ai passé la moitié de ma vie à rompre ou à détruire les traditions fausses en montrant que vu leur manque de sens on ne doit pas les prendre au sérieux à aucun niveau. L'autre moitié de la vie, je l'ai passée à redécouvrir le sens des traditions réelles. Le respect pour les unes nourrit l'iconoclastie à l'égard des autres.[13]

Lorsqu'il se préoccupe des «traditions réelles», Peter Brook ne se pose pas en sauveur d'un héritage culturel mais en découvreur de manifestations spectaculaires anciennes où l'expression humaine initiale est encore vivante, centre même de sa recherche. On raconte qu'un jour, lors d'une répétition du *Songe d'une nuit d'été*, aux acteurs qui cherchaient

---

11 Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard 1969, p. 93.
12 Denis Bablet, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail Théâtral* n°10, 1973, p. 30.
13 Ed. Behr, «The elusive magicien», *Newsweek*, 15 août 1979.

comment indiquer la marche des personnages dans la nuit, en pleine lumière, Yoshi Oïda proposa un enchaînement de pas de Nô. La réponse que Peter Brook donna montre son attitude aussi bien face à la tradition que face aux théâtres orientaux :

> [nous voulons] raboter jusqu'à atteindre cette suggestion minimale de la nuit qui n'enlève rien à l'humanité des personnages. Par contre ce que vous faites est éblouissant, mais pas très humain, tandis que ce que font les comédiens ce n'est pas très éblouissant du tout, mais c'est très humain.[14]

Ce n'est pas la tradition en tant que telle que recherche Peter Brook mais son rapport à la vie et c'est toujours la vie qu'il privilégie. C'est moins la technique de l'acteur que Peter Brook interroge, que sa façon de rester toujours «vivant», que sa manière, en fonction de sa culture de se mettre en péril, de s'ouvrir à d'autres possibles, de découvrir des voies différentes, de «dévier» de ce qu'il sait faire, comme le raconte lui-même Yoshi Oïda à qui Peter Brook s'adressait en ces termes :

> «A partir de maintenant, tu devrais cesser d'utiliser les techniques traditionnelles japonaises.»

et lui-même d'enchaîner :

> «Acteur japonais, je me sentis soudain complètement désorienté. Quand les techniques japonaises me furent interdites, je dus tout remettre en question et m'engager sur une voie nouvelle.»[15]

La technique, même du théâtre oriental doit être revue, revivifiée, il s'agit de ne pas rester dans des catégories esthétiques stables mais d'être toujours en recherche, en chemin. Peter Brook refuse d'ailleurs la restitution homogène de formes théâtrales orientales. Il combine dans certains spectacles des éléments empruntés à diverses traditions afin que celles-ci apparaissent comme des «formes de suggestion»[16]. Surtout, il choisit ces éléments selon leur faculté d'être interprétés dans des cultures autres que celles d'origine. A partir des traditions théâtrales de différentes cultures, il tente de retenir les éléments qui lui semblent aptes à une communication théâtrale entre des gens de diverses cultures. Ainsi il utilise des masques balinais ou des marionnettes indiennes pour l'épopée médiévale du poète persan

---

14 Michael Billington, «Written on the wind, the dramatic art of Peter Brook», interview with Peter Brook, *The Listener*, 21-28 décembre 1978.

15 Yochi Oïda, *L'Acteur flottant*, Le temps du théâtre - Actes Sud, Paris, 1992, pp. 78, 79.

16 Peter Brook, *Cours sur les techniques originelles de l'acteur*, Institut du théâtre et du spectacle de Rome, Teatro Ateneo, 30 avril 1982.

Farid Uddin Attar. Il ne reprend pas les traditions, il s'en sert, réalité multiple dont le théâtre a le droit d'employer certains aspects et d'en oublier d'autres.

Le théâtre oriental l'intéresse en tant que foyer qui préserve la «grande mémoire» de la «grande identité». Peter Brook s'avoue captivé par une image de l'homme qui y est donné, l'homme d'avant la fragmentation :

> L'homme est comme un arc-en-ciel où l'on peut trouver toute la gamme du prisme. L'homme est le microcosme et l'Homme totalement développé le monde.[17]

Partant de la considération que l'homme porte en lui les graines du genre humain tout entier, Peter Brook cherche par le théâtre et à l'intérieur du groupe qui, par sa composition internationale, couvre une large partie du prisme, la friction des différences espérant rejoindre l'unité. Il recherche le plus petit dénominateur commun qui puisse exister entre chacun des comédiens qui participent à son groupe. Pour cela il lui faut «errer» à travers les multiples cultures qui, mises en contact, peuvent «dévier» de leur voie initiale et s'éclairer l'une l'autre. Il part du principe qu'il y a, dans chaque tradition théâtrale, des éléments utilisables dans le contexte d'autres traditions. Le rapport avec des cultures théâtrales «différentes» devrait conduire au développement d'une «langue universelle du théâtre».

Pour Eugenio Barba, il s'agit aussi de ne pas oublier l'héritage des Ancêtres et de le rendre vivant par une confrontation permanente. Son *Faust*, vision occidentale portée par des traditions orientales et retravaillée par un metteur en scène occidental, est l'aboutissement d'un travail «transculturel». Pour ce type de travail, il faut une vision capable de confronter des formes et des dramaturgies. De fréquentes parodies se produisent d'une codification à l'autre, lorsque par exemple Katsuko/Faust, sous l'effet de l'ivresse, s'efforce de faire des *mudras* sur le modèle de Sanjukta/Méphisto. La parodie d'une forme par l'autre implique la faculté d'imiter l'autre, de le citer et surtout de le réécrire, bref de se l'approprier. Elle implique une réflexion sur les formes et les moyens de les dépasser. Ceci n'implique pas une «expropriation» des codifications théâtrales étrangères mais laisse voir les cultures à travers les cultures. Le spectateur réalise que les deux actrices-danseuses sont étrangères mais aussi qu'elles s'écartent de leur norme et codification «habituelle» par suite d'un travail de la mise en scène. Les codes théâtraux orientaux sont perçus à la fois comme étrangers et comme déplacés dans notre direction. La conscience de la différence reste entière. La confrontation n'est jamais une uniformisation. Eugenio Barba précise :

17 John Heilpern, *Conference of the birds*, London, Faber and Faber, 1977, p. 273.

> Le théâtre est une relation qui ne fonde pas une union, ne crée pas une communion, mais ritualise l'extranéité réciproque et la déchirure du corps social cachée sous l'épiderme uniforme de mythes et de valeurs mortes.[18]

montrant ainsi que, dans la rencontre Orient-Occident, la séduction, l'imitation, les échanges sont réciproques. Echange, partage, troc, revitalisation, appropriation, autant de métaphores pour exprimer les dérives du théâtre occidental entraînant celles des théâtres orientaux en cette fin du XXe siècle.

Chacun de ces metteurs en scène conçoit différemment son rapport au modèle oriental, la «dérive» n'est jamais vraiment la même, déterminée qu'elle est par le but au nom duquel le metteur en scène s'inspire de l'Orient, par son rêve de théâtre.

DERIVE ET DESORIENTATION

L'Orient dans l'écriture théâtrale de ces metteurs en scène qui sont à la fois dans la culture occidentale et au-dessus, cherchant une nouvelle entité théâtrale, provoque un bouleversement des catégories traditionnelles. Chacun désoriente les horizons familiers, les façons de penser le théâtre, en allant au-delà des catégories traditionnelles, des façons de représenter, de se représenter. L'utilisation d'éléments venus d'autres cultures entraîne un processus de transformation culturelle. A la différence des époques antérieures de l'histoire du théâtre, il ne s'agit plus seulement pour nos metteurs en scène de ramener leur travail à leur situation sociale concrète, à telle fonction culturelle spécifique, à oeuvrer à l'intérieur de leur propre culture. Ils s'adressent plutôt à la conception d'une culture mondiale qui, tout en altérant la structure profonde de leur univers formel, est encore à créer, et qu'ils tentent de réaliser, chacun à leur manière. Il n'existe plus de forme fixe et idéale, plus de centre. On peut alors parler d'une entité paradoxale, d'un Occident et d'un Orient à l'identité floue, fluctuante, «flottante» en empruntant cette notion au titre du livre de Yoshi Oïda, *L'Acteur flottant* que Peter Brook définit en ces termes :

> Voyageur de l'espace et du temps. Il relie le passé à l'avenir, l'Est à l'Ouest. Son esprit flotte librement, mais en tant qu'artiste, il est ici et maintenant.[19]

---

18 Eugenio Barba, «Théâtre Eurasien», traduction Eliane Deschamps-Pria, *Le Théâtre qui danse*, Bouffonneries n°22-23, 1989, p. 22.
19 Peter Brook, préface, *L'Acteur flottant* de Yoshi Oïda, Le Temps du Théâtre, Actes Sud, 1992, p. 11.

Il ne s'agirait plus de poser la question des ressemblances et des différences mais des correspondances, le problème étant celui de la relation et non de «la marge», ce que l'on retrouve sur le plan éthique avec la notion de citoyen du monde dont parle souvent Ariane Mnouchkine comme devant être, pour elle, la définition idéale du spectateur. Le théâtre en cette fin de vingtième siècle cherchant, par un dépassement des notions de «dérive» et de «marge», la dimension mondiale de son art serait-il signe esthétique avant-coureur d'une utopie ?

Françoise QUILLET
Docteur ès Lettres de l'Université de Paris IV - Sorbonne

LES ELEMENTS DU SACRE
DANS LE THEATRE AU KIBBOUTZ

Le sens du sacré n'existe plus dans les religions officielles, celles-ci ont perdu leur inspiration et leur vitalité. Nous vivons en une époque où surviennent des changements et des renouvellements considérables. Notre temps articule des points de vue différents et des expériences pour renouveler la notion du sacré sur une base permanente et connue - la tradition - mais cette dernière se dirige vers des dimensions non permanentes et inconnues [1].

a - La recherche du sacré au Kibboutz laïque.

C'est une des raisons pour lesquelles nous avons commencé une recherche sur la notion du sacré dans la société laïque et profane, comme celle du Kibboutz dont, étymologiquement, la signification, en français, serait: collectivité. Ceci nous amène à présenter deux dimensions: celle de l'apparence visible et celle qui est beaucoup plus cachée, presque invisible. Nous soulignerons les tendances contradictoires, les tendances politiques de gauche et de droite, laïques et religieuses en essayant de trouver une synthèse possible entre les deux pôles différents. Il peut paraître étrange qu'une recherche sur le sacré commence précisément par le kibboutz laïque, car d'après sa définition «étymologiquement le sacré s'oppose au profane»[2]; nous estimons qu'il est presque impossible de réaliser cette synthèse, mais c'est précisément pour cela qu'elle nous intéresse.

Si nous consultons la littérature hébraïque et ses définitions, nous serons encore plus surpris, car la définition du sacré se fait toujours par rapport à la Bible, à Dieu et à la religion. Ce qui pourra nous intéresser c'est de lire ces définitions du point de vue profane et aussi de son contraire: le sacré. Car lorsque le sacré disparaît, la laïcité semble vide et attire des changements; aussi est-ce la méthode que nous avons utilisée.

Quels étaient les moments sacrés et invisibles au Théâtre et comment ils s'étaient créés dans la société laïque du Kibboutz, mais, surtout, quels étaient les moyens de les reproduire de manière scientifique dans le théâtre du Kibboutz. Ce sont des moments et des énergies qui font partie de la vie quotidienne des laïques. Pouvons nous adopter les définitions du sacré telles que le nouveau dictionnaire d'hébreu les consacre ? [3].

---

1 André VEINSTEIN, «Le Théâtre Expérimental», proposition de René ALLIO, Jean-Albert CARTIER, Pierre FAUCHEUX et Michel JAUSSERAND, George *LAVELLI*, Jacques POLIERI; Pierre-Aimé TOUCHARD. La Renaissance du Livre. Collection Dionysos, petite encyclopédie du théâtre, (1968): «Le renouvellement d'une société féconde du spectacle, rassemblant spectateurs, auteurs, metteurs en scène, acteurs, etc. devrait se faire dans un lieu permettant toutes les expériences et leur présentation aux publics les plus divers. Seul moyen de dépasser les réussites et les échecs aléatoires pour procéder à des observations, à une expérimentation permanente... Il faut à tout moment rendre toute action dramatique nouvelle exigeant ses propres dispositifs. La création, l'organisation et l'équipement d'espaces libres et de grandes dimensions qui permettrait de réaliser tous les dosages et toutes les dispositions spectacles-spectateurs répondrait à cet objectif, et en particulier faciliterait des contacts vivants entre le public et le travail des créateurs».

2 *Encyclopédia Universalis*, Volume 14 - Page 580, Paris, (1972).

3 Avraham EVEN-CHOUCHANE, «Nouveau Dictionnaire», Volume 3, Edition Kiriat-Sefer, p.

«l) élevé, sublime, le plus parfait et pur (qui sont des qualificatifs s'appliquant particulièrement à Dieu); 2) grand tsadik (juste), pur et sublime dans sa moralité; 3) dont la sainteté est en lui, qui n'est pas profane; 4) élevé, suprême, important et très respectable au plus haut degré. Une obligation sacrée de faire. Un but sacré. Un rôle sacré; 5) La terre sacrée - Israël; 6) Parole sacrée; 7) Vache sacrée; 8) Communauté sacrée; 9) Sacrifier pour le sacré, consacrer... etc.»

Là intervient la question de savoir si cette longue énumération et tentative de définition du sacré perd son sens dans un contexte laïque (ou imaginaire). Nous pensons que le sacré ne perd pas son sens si on lui donne une nouvelle signification et nous ne manquerons de nous reposer la question. Quels sont les moments laïques que nous pouvons appeler sacrés, même s'ils n'ont jamais été acceptés par une tradition religieuse officielle.

La recherche sociologique sur le Kibboutz est très vaste et, peut-être, impossible à résumer, de même que les recherches psychologiques, philosophiques, religieuses, politiques, idéologiques, folkloriques, ou toute autre recherche, n'apporteraient que des points de vue soulignant l'unicité de ce phénomène le kibboutz. Notre but est clair, net et direct, il vise l'enrichissement du théâtre. Ce sera d'abord notre notion du théâtre qui s'enrichira. Nous espérons que par la suite, le théâtre du Kibboutz s'en enrichira et, par voie de conséquence, nous voudrions croire que le théâtre israélien et, peut-être, le théâtre mondial en tireront profit...

Nous avons intitulé notre recherche: «Les éléments du sacré dans la société collective du théâtre», mais il était possible de la nommer: «Le sens du Sacré dans la Société du Théâtre de kibboutz comme source d'inspiration collective», ce qui aurait eu, pour résultat, de nous limiter à une recherche sur le Kibboutz et de conclure sur le théâtre kibboutznick. Il était possible, aussi, de faire une recherche comparative entre les kibbutzim de diverses tendances et d'exposer les différences culturelles, sociales et politiques entre eux. Nous avons fait cela dans d'autres études.

Tout Kibboutz, en effet, est un corps culturel autonome; il ne peut donc ressembler à aucun autre, car, dans chaque Kibboutz, vivent des hommes différents qui sécrètent des relations spécifiques. Ainsi, chaque kibboutz est un microcosme, mais, dans chaque microcosme, existent des fondements comparables que nous appelons des «fondements universels» ou encore le macrocosme. Ces considérations pourront nous éclairer sur les fondements qui existent, en général, dans chaque société collective. Ce qui voudrait dire qu'existe, en l'occurrence, un mouvement de flux et de reflux[4], mouvement double et parallèle, du microcosme du kibboutz vers le macrocosme de tous les kibboutzim, et du microcosme du théâtre collectif vers le macrocosme de tous les théâtres.

b - Universalisme.

L'universalisme est une des conceptions de l'enseignement sociologique qui donne plus d'importance à la société qu'à l'individu ou aux individus qui vivent à l'intérieur de cette société. Il existe une conception individualiste - l'individualisme - dans laquelle la première place est donnée à l'individu. On peut trouver le point de vue universaliste dans les ouvrages

---

1163, Jérusalem, (1970).

4 Voir le raisonnement d'ARISTOTE inductif et déductif. Et aussi la dialectique chez HEGEL qui est «la loi de l'être».

des grands humanistes de l'Antiquité: PLATON, ARISTOTE, LAO TSEU, CONFUCIUS.

Dans les temps modernes, l'universalisme s'est développé à nouveau, par réaction aux conceptions individualistes sur les «droits naturels» et les «lois naturelles» des 17ème et 18ème siècles. Ces conceptions universalistes s'expriment chez les philosophes allemands comme: FICHTE, SCHELLING, HEGEL et toute la scolastique romantique, dans la philosophie, la science et la culture. Parmi les grands sociologues exprimant aussi œ concept, nous trouvons: L. GOMPELLOVICZ, Émile DURKHEIM et son école, CHEFLER, René ZORMS, SPENCER, O. SPANN, William MAC DOUGALL.

Les universalistes disent que la société est une entité indépendante[5] dont la vie est organisée selon un ordre libre. Cette organisation décide de la place de l'individu, lui-même n'étant qu'une partie de la société ou de «l'entité»; l'unicité est primordiale avant les particules. Ces individus font partie de cette société et toutes les sociétés dans le monde créent, ensemble, un «être universel» (imaginaire)[6], mais cette unicité n'est pas seulement un ensemble mécanique composé d'individus libres. L'organisation indépendante de la société décide de la vie des individus, de leur caractère spirituel et des relations entre eux. Une des démonstrations typiques de cette conception existe dans les littératures anglaise et française. Elle révèle que les réactions, la façon de penser et d'agir des hommes - les uns envers les autres - sont différentes lorsqu'ils sont seuls ou quand ils sont dans la foule. Ainsi la rencontre des peuples peut-elle créer un «esprit kibboutznick», «une existence collective spécifique», capable de les pénétrer et les transformer, plus forte que l'esprit et l'existence des individus qu'on trouve enclos dans l'expression: «chacun pour soi et Dieu pour tous ! «.

Par ce simple acte de participation des hommes différents, se crée une existence spéciale qui est autre et plus grande que l'existence psychique d'un individu ou de plusieurs individus séparés. On ne peut comprendre cette existence psychique, sociale, spécifique comme une somme arithmétique de tous les esprits et de toutes les existences individualistes séparées.

DURKHEIM dit que la société est autre chose que la somme de ses particules. Cet exemple montre que chaque individu qui compose la société n'apporte qu'une faible part de l'hérédité sociale; il ne connaît et ne sait qu'une petite partie de l'existence complète de la société. Aussi cette existence est-elle indépendante par rapport aux individus qui la constituent.

La nouvelle conception universaliste ne nie pas le fait que la société soit composée uniquement d'individus et qu'elle soit créée par eux-mêmes. Elle ne pose pas la question: «qui est avant qui, l'individu ou la société ?» Elle donne une importance égale à l'individu et à la société. Cette conception tente de réunir les contradictions. C'est pourquoi l'idée universelle peut accepter aussi la non-existence de cet «être universel et indépendant». La nouvelle conception de l'universel est une synthèse de deux conceptions: un individu créé grâce à l'héritage de toutes les sociétés, et, à l'inverse, des individus constitués d'une vie intérieure et extérieure, capables de créer une société qui peut s'unir avec «l'être universel»[7]. C'est pourquoi l'individu peut recevoir de la société toutes ses richesses culturelles, ses valeurs morales, son caractère, mais la société reçoit, elle aussi, ses propres qualités des

---

5 Gordon CRAIG, «L'auditoire, cette *entité* à laquelle l'acteur s'adresse *comme à un personnage* unique «au spectateur idéal», page 88 - «De l'art du théâtre», Edition Odette Lieutier, Paris, (1942).
6 Réel pour les croyants et imaginaire pour les non-croyants.
7 Voir 6.

individus depuis le passé lointain et jusqu'à nos jours.

Parmi les universalistes, certains pensaient que la société n'est pas seulement différente avec quelque chose en plus (comme dans la conception indéfinissable) mais qu'elle est aussi meilleure que les individus qui la composent; ce qui signifie qu'elle est aussi une essence morale et, peut-être, esthétique. Parmi les universalistes, il y a ceux qui, d'une part, décrivent la société comme une «unité indéfinissable» et, d'autre part, ceux qui la décrivent comme un «être suprême». Il est intéressant de remarquer que chaque chercheur, chaque scientifique a posé son regard sur cette société du seul point de vue de ses propres méthodes et de sa science, ce qui lui était proche, et c'est de cette source qu'il a fait jaillir ses inspirations.

Ceux qui étaient proches de la biologie (CHEFLER et SPENCER) ont décrit cette société comme un «organisme social». Ceux qui étaient proches de la scolastique philosophique de HEGEL et des Romantiques décrivent la société comme «un esprit collectif» et même comme une «âme sociale».

Ceux qui étaient proches de la conception des grands maîtres et des Kabbalistes, la voient comme un «être universel» qui contient en lui toute une hiérarchie céleste à des niveaux et à des étapes différents. Enfin apparaît la conception de DURKHEIM dans le domaine de la science naturelle, où il fait une analogie entre la chimie et la société, grâce à l'exemple des formules basiques de la Chimie[8]

c - La société du théâtre.

Comme dans ces différentes sciences, nous trouvons des conceptions variées dans le domaine du théâtre, pour aboutir à une certaine définition d'une sorte d'unité de la société du théâtre[9]. Ainsi, si nous étudions l'évolution de la scénographie architecturale[10] depuis le théâtre antique, puis dans les théâtres du Moyen-Age, à l'Italienne jusqu'au 19ème siècle avec l'Opéra de WAGNER et le Festival de BAYREUTH[11], nous remarquons que cette évolution frappante de la pensée du théâtre se poursuit avec les théories, l'esthétique et les décors de théâtre réalisés par Adolphe APPIA[12], avec le théâtre de Gordon CRAIG[13] Cette évolution

8 DURKHEIM, «Philosophie et Sociologie»; MAC-DOUGALL, «Group Mind», Ch. N. AIZENCHTADT in *Encyclopédia Hébraïqua*, volume A et B, in «Universalism», p.931-933, (1959).

9 «Il s'ensuit que l'art présente très souvent, par rapport à ses conditions esthétiques, l'aspect d'une réaction et d'une opposition bien plus que d'un prolongement, ainsi le veut la notion de jeu qui implique liberté en même temps que discipline, luxe, et loisir en même temps qu'activité, idéal d'une imagination qui oublie la vie en même temps que fragment détaché de la vie réelle, correction et rachat en même temps qu'imitation de cette réalité. Le conditionné semble donc nier à certains égards ses conditions, parce qu'il les transforme. Aspect paradoxal sans doute, mais seulement pour l'observateur superficiel qui s'étonne aussi de ce que l'aspect liquide de l'eau «nie» l'aspect gazeux de l'oxygène et de l'hydrogène dont l'eau n'est pourtant rien de plus que la «synthèse», Charles LALO, «L'Art et la Vie Sociale», p. 354, Ed. Librairie Octave Doin, G.Doin, Paris, (1921).

10 A.VEINSTEIN, «Liste rétrospective des scénographies, architecture théâtrale», présentée à l'Université de Paris VIII, (1980).

11 Claude LUST, *Wieland WAGNER et la Survie du Théâtre Lyrique*, éd. La Cité, Lausanne (1969). (Sur une des approches de la mise en scène des opéras wagnériens).

12 Adolphe APPIA, a) « La Musique et la Mise en scène», Théâtre Kultur Verlag, Berne, (1963). b) « L'Oeuvre d'Art Vivant», Editions Atar, Paris, (1921).

13 Gordon CRAIG: a) « De l'Art du Théatre», Odette Lieutier Paris,(1942); b) « Le Théâtre en

s'exprime aussi chez un des grands disciples d'APPIA, dans le travail de Jacques COPEAU[14]. Nous trouvons cette évolution dans le théâtre à éléments mobiles, «théâtre du mouvement total» de Pierre et Étienne WAGO et Jacques POLIERI (1962). Nous la trouvons dans le théâtre à scènes multiples en contrepoint (plusieurs scènes sont jouées simultanément et le spectateur compose lui-même le spectacle) réalisé avec Yaacov AGAM[15] - plasticien - et PARENT - architecte (1962). Nous la découvrons dans la mise en scène de **GROTOVSKI** avec la scénographie de GURAZSKI dans les années 60 pour le «Théâtre ambulant transformable» (*CAIN* de BYRON, SAKOUNTALA, *les Aïeux* de MICKIEWICZ) et même dans l'esprit de Peter BROOK[16] ainsi que dans le «LIVING THEATRE» de Judith MALINA et Julian BECK[17] et enfin dans le théâtre d'Augusto BOAL[18] Tous font partie de cette évolution qui s'achemine vers de nouveaux espaces scénographiques, pour une nouvelle conception de la mise en scène. Nous remarquons, ici, un mouvement très important dans l'évolution de la pensée théâtrale.

Les changements physiques et la rupture de la distance entre la scène et la salle, les comédiens et le public amènent des transformations psychiques et symboliques[19] et créent la possibilité d'une société autre, qui n'est pas celle qui se trouve en dehors de cette salle et que nous définirons comme «la société du théâtre».[20] Cette société comprend aussi ceux qui restent toujours derrière les coulisses: les éclairagistes, les décorateurs, les administrateurs, la billetterie, les simples travailleurs, les femmes de ménages[21]

d - Le Théâtre invisible.

Tout ce qui se passe dans cette salle fait partie de l'événement théâtral et, malgré les recherches, les progrès réalisés dans ce domaine, nous ne sommes pas encore arrivés à

Marche», Gallimard, Paris, (1964) .

14 Jacques COPEAU, «Notes sur le Métier de Comédien», Michel Brient, Paris, (1955).

15 AGAM. Ed. XXXème Siècle, LVI, N°56, Paris, (1960). Voir l'introduction de Monsieur Frank POPPER, page 6, sur le «visible et l'invisible dans les créations de Yaacov AGAM» et aussi, Le Théâtre d'AGAM, pp. 154-155 écrit par Eugène IONESCO.

16 Peter BROOK, «L'Espace Vide», Editions du Seuil, Paris, (1977). -Peter Brook, «The Shifting Point» Theatre, Film, Opera 1946-1987, Harper & Row, Publishers, New-York (1988). -Peter Brook: «Le diable c'est l'ennui», Edition Actes Sud-papiers, Dijon, (1991). -Ouriel ZOHAR, «Rencontres avec Peter Brook», Édition «Zohar», Tel-Aviv, (1990).

17 Julien BECK : « La Vie du Théâtre», Pratique du Théâtre, Gallimard, Paris,(1978) et aussi son cours à Paris VIII (1979-80).

18 Augusto BOAL, a) « Stop c'est magique», Ed. Hachette, Paris, (1980); b) « Jeu pour acteurs et non acteurs», Ed. Maspéro, Paris, (1978); c) Notre travail avec le théâtre de l'Opprimé au Théâtre du Soleil, Nov-déc, (1980).

19 C'est volontairement que nous ne parlerons pas, dans cet article du «théâtre de la rue», car, en fait, ce théâtre a toujours existé, et, même aujourd'hui, nous pouvons retrouver son aspect antique sous forme inconsciente dans les marchés, sur les places, lors des rencontres de la vie publique et même dans les relations entre deux hommes, ce que EVREINOFF nomme «la théâtralité» dans son livre «Le Théâtre dans la vie» , Ed. Stock, Paris, (1930).

20 D'après l'unité chez ARISTOTE - «lieu, temps et histoire»- «La Poétique d'Aristote» Ch.8 (1-35) Edition Ma'Hbarote Lersifrouth, Tel-Aviv, (1964). Dans la société du théâtre se réunissent, ensemble, tous les éléments du théâtre (voir notre exemple précédent sur l'analogie avec les bases chimiques). La suppression d'un de ces trois éléments risque de diminuer la perfection de l'être théâtral.

21 Jean VILAR, «Le Théâtre, service public», Gallimard, (Pratique du théâtre), Paris, (1975).

connaître, à déchiffrer ces événements théâtraux qui sont très importants. C'est la raison pour laquelle notre étude est fondée sur la même idée: trouver un sentiment et une connaissance pour arriver à voir[22] ce qui est encore invisible pour tous. C'est justement le pari impossible de ce travail et, aussi, la partie la plus intéressante du théâtre, car elle reste toujours inaccessible. Nous ne pouvons jamais tout connaître de la vie intellectuelle ou sentimentale d'un seul être et encore moins, évidemment, d'une collectivité entière. Mais nous pouvons, toutefois, remarquer que ses actions peuvent être le reflet et le symbole de sa vie intérieure et c'est dans ce domaine que nous prendrons des risques à travers cette étude, car, nos actions reflètent, parfois, le contraire de notre vie intérieure. Nous pensons, toutefois, qu'ici réside le «drame» de notre étude: il arrive souvent que nous ayons accrédité mentalement l'idée de l'unité entre le public et les comédiens dans le théâtre, alors que la réalisation peut faire apparaître le contraire. C'est ce qui nous conduit à la nécessité de rechercher des bases plus vastes, plus solides, plus scientifiques, en utilisant justement la contradiction elle-même[23], comme moyen pour réaliser l'unité.

Ce processus est créatif grâce à cette contradiction allant dans le sens d'une évolution continuelle, comme dans l'écriture dramatique, afin de démontrer combien la matière est vivante et éveille l'imagination et la créativité[24]. Les éléments de créativité que nous rencontrerons doivent nous lier avec la pratique théâtrale, car le théâtre est toujours là, ici et maintenant, à ce moment précis, et même lorsque nous sortons de la salle du spectacle, dans la rue, dans la campagne, partout ailleurs, nous apportons avec nous-mêmes notre théâtre intériorisé et extériorisé[25].

La définition des universalistes peut être enrichie par l'existence d'un être indépendant, imaginaire ou réel, qui représenterait chaque société et dont l'être universel, imaginaire ou réel lui aussi, est le résumé des êtres que contiennent toutes les autres sociétés; car il existe un lien visible et invisible entre chaque société et tous les hommes et les femmes qui s'y meuvent et y ont leur existence[26]. C'est ainsi que nous pouvons expliquer la définition de Peter **BROOK** sur le «théâtre sacré»: «théâtre sacré veut dire pour nous, le temps et le lieu où une communauté humaine se réunit pour regarder quelque chose qui, pour elle, est une ENTITE TRANSCENDANTE, en principe invisible. La pratique théâtrale est alors transformée en instrument permettant la médiation entre une communauté humaine et une

---

22 «Et tout le peuple vit les voix» (Exode 20, 15). «Pour AGAM, c'est la réalité invisible dans ce qu'elle a de plus vrai», p.68 in «Agam et le télé-Art» par Prof. Frank POPPER dans Cnacarchives, Paris, (1972).

23 HEGEL dit, en effet, que la contradiction est dans l'être même: «toutes les choses sont, en elles-mêmes, contradictoires», «Science de la logique», Ed. LASSON, p.58-60, (1938), (1816 à HEIDELBERG).

24 Ouriel ZOHAR, «Kibbutz» une pièce résultat de ce processus et de cette étude, Haifa, (1992).

25 «Le fait que tous les enfants jouent et inventent sans qu'on les y oblige, ne prouve-t-il pas que c'est la nature elle-même qui a mis dans l'âme de chaque être humain une sorte de volonté de théâtre», Genia CANNAC, «Nicolas EVREINOFF en France», Bibliothèque Théâtrale, p. 9, Paris, (1978).

26 La loi de la gravitation universelle exprimée par NEWTON explique ceci : « entre deux corps quelconques dans l'univers existe une force d'attraction», p.163, in Prof. Bernard COHEN, «The birth of a new physique», Science study series, Ed. Dvir, Tel-Aviv, (1966). Gallilée récuse l'idée de Kepler sur l'influence de la lune sur les marées, il dit qu'elle est enfantine (p.141 ibid.), mais lui-même a souligné: «La terre renvoie de la lumière à la lune en reconnaissance de la lumière qu'elle reçoit d'elle pendant la nuit» (p.71, ibid).

unité transcendante» [27].

Nous avons tenté d'éclairer cette affirmation de Peter BROOK, car, dans la rencontre de la société du théâtre, existe l'expérience d'une jonction entre la société universelle (quelque chose qui dépasse l'addition arithmétique de toutes les sociétés sur Terre ou dans l'univers qui contient tous les êtres...) avec un seul théâtre, un seul être ; il s'agit, en réalité, d'une rencontre de deux entités de dimensions et de puissances différentes.

e - La recherche pour un enseignement de vie.

La conception hassidique, telle qu'elle s'exprime dans la pensée du Rabbi Nachman de BRATSLAV (1772-1810), sur la culture hassidique, «montre la façon dont le Hassidisme s'efforça de faire de ses rites, en partie empruntés aux cultes et aux traditions populaires des peuples voisins, les éléments d'une pratique religieuse fidèle à la Kabbale, le Hassidisme accorde à l'homme, comme à Dieu, un rôle d'acteur et de spectateur dans le drame cosmique. Ainsi les rites sont destinés à élever l'homme à un état existentiel «d'accomplissement du rôle». Outre leur fonction de stimulation de cet état, ils en sont aussi la manifestation extérieure. L'autre, dans ce rituel a un rôle de spectateur, d'intermédiaire et de participation à l'action collective de la communauté humaine»[28].

GOVRIN analyse le «théâtre laboratoire», dirigé par le metteur en scène Jerzy GROTOVSKI[29], et le Centre International de Recherche Théâtrale, dirigé par Peter BROOK, avec la tradition de la pratique du rituel hassidique et des ses éléments théâtraux, tous trois contemporains, avec l'intention de démontrer les liens unissant une forme cérémoniale ou théâtrale à la doctrine spirituelle dont elle découle. Elle montre que le rapprochement effectué entre ces trois exemples fera apparaître des points de ressemblance scénique. Ce qui signifie que certaines pratiques théâtrales contemporaines se situent à la limite de la pratique religieuse. Si cela est véridique, alors, pour nous, le théâtre sacré doit avoir un but sacré si vraiment sa base est sacrée, et son but sera l'être universel qui peut être imaginaire.

ARISTOTE n'a-t-il pas affirmé, en l'occurrence: «le but est le plus important de tout»[30]; «toutes les choses ne sont là que pour atteindre le but»[31]?

La pratique européenne de la tradition culturelle des théâtres anciens, religieux, les rites traditionnels, les cérémonies chrétiennes, le théâtre du Moyen-Age, la tragédie grecque, les cérémonies en Extrême-Orient et les rituels primitifs constituent, tous, la racine du théâtre contemporain. Celui-ci est le lieu où s'expriment, côte à côte, des traditions religieuses et laïques. Nous constatons leur influence esthétique, et, parfois, une nouvelle recherche théâtrale, qui ne conduit pas moins à un véritable «mode de vie».

La société Kibboutznique et la culture laïque confèrent une signification spécifique à cette recherche véritable d'un autre mode de vie lié à l'idéologie quotidienne de l'existence. Elle est une continuation directe et naturelle de la pratique hassidique européenne. Cette influence, sur laquelle nous émettrons, néanmoins, quelques réserves, se manifeste, de façon

---

27 Michal GOVRIN, Citation de Peter BROOK, dans sa thèse de Doctorat, p.4 - « Le Théâtre sacré contemporain, théorie et pratique», Thèse de Doctorat de 3ème cycle de l'Université de Paris VIII, (1976).

28 Voir note 27, Michal GOVRIN, pp.15-16.

29 J. GROTOVSKI: «Vers un Théâtre pauvre», La Cité, Lausanne, (1971).

30 «La Poétique d'Aristote», p. 39, ch.VI, sur la Tragédie, (1450), ligne 24, ibid.

31 «Métaphysique d'Aristote», Chapitre 2 (12), 996-B, Traduction par Léon ROTH (Ehad Ha'am), Ed. Magness Press, The Hebrew University, Jérusalem, (1964).

remarquable, dans la vie collective.

f - La fête.

La recherche théâtrale d'un véritable mode de vie, doit avoir une signification particulière au kibboutz. En l'espèce, nous remarquons l'éploiement d'une rencontre au sein d'une multiplicité de cultures: c'est ainsi que dans un seul Kibboutz, nous trouverons des hommes venus de pays différents. Ce qui permet, bien sûr, des échanges culturels originaux, ou bien encore des rapports entre laïques et religieux, et même des rencontres entre peuples autrefois ennemis.

Lors de ces rencontres, les Kibboutzim (non religieux) s'éloignent de Dieu et de toutes les pratiques religieuses du passé pour appliquer une sorte de création artistique qui remplace, avec succès, les rituels religieux - et ceci spécialement au cours des fêtes. A la création des implantations israéliennes, (et pas seulement les kibboutzim), nous remarquons huit tendances dans le domaine de l'écriture dramatique:

1) De 1909 à 1926, il y a des pièces de théâtre idéologiques, reflétant les doutes que les pionniers éprouvent quant à leurs installation et leur sionisme.

2) Les années 1926 à 1928 apportent des textes qui reflètent un désespoir extrême (lié à la crise mondiale: chômage, problèmes socio-économiques, suicides, attaques des Arabes, le fait que ceux qui quittent le pays sont plus nombreux que ceux qui arrivent); «c'est la période la plus pessimiste dans l'histoire du drame israélien»[32]. Au cours de cette période, on peut remarquer la création de pièces de théâtre que Gidéon OFRAT nomme «des méchants et du messianisme».

3) Après 1928 apparaît une alliance positive en faveur d'une synthèse mesurée entre la terre et le ciel, et ceci jusqu'aux années 40.

4) Des pièces naturalistes-romantiques des années 40 jusqu'à la constitution de l'État et la Guerre d'Indépendance en 1947, reflètent les souffrances issues de la Seconde Guerre mondiale.

5) Fin des années 40, le romantisme des pionniers décroît, mais l'esprit pratique, nécessaire à la défense, augmente.

6) Depuis 1950, les pièces expriment des conflits entre la ville et le Kibboutz. L'esprit pratique israélien moderne contre les théories de la terre et du Kibboutz. Les pionniers perdent leur caractère idéaliste et héroïque.

7) Durant les années 60, nostalgie de l'époque pionnière, et, à la fin de ces années, perte des valeurs qui leur étaient consubstantielles et accroissement des valeurs matérielles. La nostalgie s'exprime dans la danse populaire (Festival DALIA, 1968).

8) Dans les pièces des années 70, les pionniers ne sont plus que des masques, et derrière ces masques le vide sévit; les rêves réalisés deviennent contradictions par rapport aux rêves désirés, et ceux-là mêmes sont meurtriers. La mort des rêves est la mort des mythes.

Lors des années 1930 à 1940, dans la structure des pièces «positives», on observe que ces dernières ne finissent pas par des catastrophes (ou «Pathos» selon ARISTOTE), mais par une élévation et une extase à travers la danse et le chant. La catharsis des pièces positives se trouve dans l'unité sentimentale des personnages de la pièce et du public, dans une atmosphère d'élévation, de fête, de joie concentrée des pionniers. D'après OFRAT, cette

32 Gidéon OFRAT: «Terre, homme, sang» (Earth, man, blood), le mythe des pionniers et le rituel de la terre en Israël. «Settlement Drama», Ed. Goma, Tel-Aviv, (1980).

catharsis ressemble à une prière de reconnaissance pour la victoire de la bonne terre contre la mauvaise terre (toujours après le sacrifice d'un homme), symbolisée par les maladies et les détracteurs de l'idéal sioniste. Ce genre de pièce exalte tous ceux qui sont présents sur scène et dans la salle.

Entre les années 1910 et 1940[33], et, surtout au début de 1930, et jusqu'à la fin des années 60, le Kibboutz a créé ses fêtes que l'on nommerait, aujourd'hui, «THEATRE TOTAL» et que APPIA et son disciple COPEAU ont décrites par ailleurs. C'est aussi un théâtre en «plein air», populaire, sans barrière entre le public et les comédiens, avec la participation de tous: les travailleurs, les décorateurs, les danseurs, les instrumentistes, etc. C'est ce que nous appellerons: «le théâtre des fêtes»[34], mais qui est, toutefois, autre chose que ce que OFRAT définit comme fêtes officielles ou non officielles et comme cérémonies religieuses ou non religieuses[35].

OFRAT décrit les pionniers, leurs racines, leurs destinées et leurs différentes incarnations dans le drame, avant et après la constitution de l'État d'Israël. Mais c'est surtout une étude de la tragédie des pionniers, depuis l'époque des premières implantations avec la premières pièce hébraïque en 1909 («Abah'lane» de Yéochoua BARZILAI-AIZENCHTATT) et jusqu'à nos jours, avec l'assomption (1930-1940), et la descente vertigineuse (1970-1980) de l'idéal et du caractère des pionniers représentés dans la dramaturgie israélienne.

On peut considérer ce point de vue d'OFRAT comme une antithèse à une partie de notre conception[36], car, au cours de cette recherche, nous sommes parvenus à synthétiser ces deux extrêmes: l'ascension et le déclin de l'idéal pionnier se retrouvent grâce à l'esprit du «Théâtre des fêtes». Ainsi, dans le «Théâtre des fêtes», on trouve tous les éléments du «théâtre du mouvement total» (Étienne WAGO et Jacques POLIERI, 1962) ou du théâtre à scènes multiples en contrepoint (AGAM, PARENT, 1962) etc.., mais articulés dans un autre contexte: le lien avec la nouvelle terre et le caractère de l'homme qui se renouvelle dans cette terre par la nature malgré les difficultés; le lien national, le lien avec les camarades, sans aucune signification religieuse traditionnelle.

g - Aharon David GORDON, le grand artiste[37].

Dans les kibboutzim, mais non dans les pièces, on unit les époques, depuis la première tendance et jusqu'à nos jours, par une réaction contre la religion traditionnelle

---

33 Au Kibbutz EIN-HAROD, la fête de OMER par CH. POSTOLSKI (années 20) et la fête du Kibbutz DEGANIA (1910); dans la pièce «Abah'lane», (1909), existe le texte de «la fête des arbres» (fêté en Israël en 1884 pour la première fois).

34 Ouriel Zohar, «La fête dans la société du kibbutz» in REVUE de la société d'histoire du Théâtre II, N° 174, pp. 162-179, Paris, (1992).

-Ouriel Zohar, «Le Théâtre de la Fête et de la Tradition du Kibboutz» in «Forum Modernes Theater» Ruhr-Universitat Bochum, Band 9, pp.161-178, Tubingen, (1994).

35 G. OFRAT, p.200-224, ibid.

36 Mais aussi comme une antithèse à d'autres tentatives représentées par: a) -la pièce de Nathan ALTERMAN «Kinereth-Kinereth» (1960), (pp. 153-156, ibid). Ici, ALTERMAN donne une place prépondérante à son amour pour l'époque, les caractères des pionniers, en somme tous et tout; b) - la pièce «Vechavou banim legvoulatam» (et les fils retourneront à leur frontière) écrite par Ascher BEYLIN, (1944), pour le théâtre HABIMA où se réunissent des peuples de nationalités différentes.

37 Ouriel Zohar, «A.D. Gordon creates a New Theatre», in Zehut, pp. 51-60, Bar-Ilan University (1987). Ouriel Zohar, «The influence of A.D. Gordon on The Collective Theatre», in «Itone 77», No.171, pp.18-22, Tel-Aviv (1994).

(christianisme, judaïsme, islam, etc...). Toutefois, depuis les années 60 (avec la revue CHDEMOTTE et l'enseignement nouveau du Judaïsme aux séminaires Oranim et Ramat-Efal), commence une nouvelle réaction contre la réaction première. Dans la dramaturgie, OFRAT l'appelle nostalgie et perte des valeurs, et c'est à cela que CHDEMOTTE se trouve confronté. Cette réaction se poursuit toujours, silencieusement, sans grande révolution, et c'est pourquoi son influence n'est pas très manifeste dans les kibboutzim. Nous avons trouvé chez GORDON une philosophie de la vie qui peut enrichir le kibboutz et son théâtre.

Depuis son début, consciemment ou inconsciemment, la création la plus importante et la plus artistique est le kibboutz lui-même. Toutes les activités du kibboutz, à l'aube de sa création, ont reçu cette signification cérémonielle et rituelle, non religieuse. C'est ainsi que chaque mouvement affectif, chaque réflexion doit trouver, dans un cadre collectif, une expression pratique. Chaque conflit trouvera une expression dans le domaine de l'organisation. C'est ainsi que chaque fête ou événement culturel peut influencer directement ou indirectement le travail et la vie sociale. Le kibboutz a toujours cherché un renouvellement, un changement et une évolution. Il influence et s'expose lui-même à l'influence. A sa tête, il n'y a jamais eu de Rabbin ou de grand maître, sauf dans les kibboutzim religieux où se trouve une autorité rabbinique. Par contre, nous pouvons affirmer qu'il n'y a pas un kibboutz qui n'ait été influencé, d'une façon ou d'une autre, par A.D. GORDON (1854-1922), y compris les kibboutzim religieux.

Chez GORDON, nous pouvons déceler une sympathie attractive envers les Hassidiques, puis un éloignement, car, progressivement, il a quitté la religion et cessé de pratiquer les lois extérieures (mitsvoth); bien que quelques uns aient continué à l'appeler TSADIK (Le Juste). C'est que GORDON était un exemple, dans sa vie privée, et c'est là qu'il s'est rapproché de la définition du metteur en scène moderne que donne «l'Oxford Companion»[38]: «le metteur en scène idéal doit être un acteur, un artiste, un architecte, un électricien, un spécialiste en géographie et en histoire, un expert en costume, en accessoires et en décors et avoir une profonde connaissance et compréhension de la nature humaine; ce dernier trait étant le plus important de tous».

GORDON était un animateur, et, par conséquent, un acteur, un artiste, un spécialiste en géographie et en histoire avec une profonde connaissance et compréhension de la nature humaine.

Cette définition n'est pas sans ressemblance avec celle qu'on attribue à un guide spirituel ou à un prêtre officiant. Mais GORDON n'était ni un guide spirituel ni un prêtre officiant, ni un metteur en scène au sens classique du théâtre, et même pas un Tsadik (un juste) au sens hassidique du mot. Il était un exemple de la manière de vivre, un artiste de son art de la vie. Il est vrai que GORDON a influencé le Kibboutz Dégania, peut-être de la même manière qu'il était influencé par le kibboutz; il n'est pas possible d'évaluer cela concrètement, de la même façon qu'on ne peut mesurer l'influence de la vie quotidienne sur le kibboutz ou l'influence du kibboutz sur le théâtre, car le théâtre est partie intégrante de la vie, il a une influence considérable qui ne saurait être démarquée de la dynamique existentielle[39].

---

38 «The Concise Oxford Companion to the Theatre», (Art. «Director»), London, (1972).
39 Notre point de vue n'est pas nouveau puisqu'il fut déjà énoncé par Nicolas EVREINOFF.

h - Le kibboutz comme improvisation[40]

Notre étude se propose de souligner cet esprit symbiotique entre le théâtre et le kibboutz, d'après l'exemple de GORDON et des premiers kibboutzim, et aussi de rechercher s'ils sont arrivés à recréer une nouvelle culture israélienne originale.

A. APPIA créa un nouveau programme pour le théâtre, où toute la salle se trouve être la scène, ce qui signifie que la scène s'élargit et qu'il n'y a plus de différence entre les comédiens et le public. La démarche d'Augusto BOAL est, peut-être, opposée mais apporte, finalement, le même résultat. Chez lui, toute la salle devient une salle et la scène aussi - et même ce qui se passe derrière les coulisses. Ceci signifie que le public peut monter sur scène, remplacer les comédiens; de sorte que le public participe au jeu du public dans la salle et au jeu des comédiens sur la scène; le public peut tout faire sous l'autorité d'un «joker» (le rôle d'Augusto BOAL, écrivain, metteur en scène, animateur).

Au Kibboutz, un autre événement se produit. Le théâtre ne se fait pas seulement dans le cadre de la salle qui devient entièrement une scène ou qui devient entièrement une salle : « Le théâtre est la vie» (EVREINOFF), l'homme joue des rôles différents au cours de la journée et la société est éveillée à ces rôles et les analyse collectivement. Ce cadre de vie particulier élargit la salle vers un espace plus vaste qui est la frontière du kibboutz. «L'être kibboutznick collectif»[41] existe devant les yeux de l'individu et celui-ci doit, à son tour, s'analyser lui-même moralement dans sa rencontre permanente avec cet être. Cet être kibboutznick collectif définit l'espace et les limites du jeu de chaque individu et chaque changement, dans l'ensemble, peut créer un choc ou un plaisir collectif. La force d'un individu est très grande, car il peut participer au processus de changement dans tous les domaines du kibboutz ou bien au processus de conservation. C'est ainsi que se créent des forces parallèles qui dominent et orientent cet être - ce que nous pouvons appeler: la force conservatrice et la force libératrice de l'improvisation.

Le Kibboutz a particulièrement enseigné cela à ses fils: le renforcement de ces deux forces opposées, car, seule la rencontre du problème, de la question, dans un moment spécifique, permet de trouver une solution. Chaque Kibboutz est un être indépendant - c'est pourquoi, il nous est aisé d'affirmer que son style de vie et ses différents jeux sont indépendants et différents les uns des autres. D'après la définition du théâtre sacré que nous avons donnée précédemment et d'après notre interprétation de cette définition, le moment sacré peut se créer, peut-être, quand une société du kibboutz rencontre son être face à face - et c'est ce que nous tenterons de faire remarquer. Une rencontre face à face, quand l'homme rencontre l'être du Kibboutz et que le kibboutz essaye de rencontrer l'homme. C'est à ce moment que cet «être» vivant du kibboutz joue le rôle d'un comédien qui observe la société formée par ses membres, et vice versa. C'est aussi le rôle de Dieu et de l'homme dans le Hassidisme d'après la Kabbale. C'est une rencontre avec les principes collectifs qui ne se manifestent pas de cette manière ailleurs dans le monde, vraisemblablement.

Les relations très spéciales qui se créent entre l'être kibboutznick, l'individu et cette société ne peuvent pas exister dans le rituel hassidique et dans le «théâtre sacré», si l'on

---

40 Ouriel Zohar, «The Kibbutz as a Sacred Theatre», in Shdemot, pp. 83-94, Tel -Aviv, (1983). Prof. Radoslav Lazic, Ouriel Zohar, «Rezija Na Kibutzu» (Stage Directin in the Kibbutz) in Odjek, Yugoslav journal, (1988).

41 C'est ce que Bruno BETHELHEIM nomme : « le surmoi collectif» dans son livre: «Les Enfants du Rêve», édition Robert Laffont, Paris,(1969).

admet les définitions de Peter BROOK et de Michal GOVRIN[42], car cet être kiboutznick est à la fois mystique et laïque. Au kibboutz, a lieu une rencontre continuelle et permanente entre l'être kibboutznick, l'individu et la société; elle peut continuer même dans les rêves de celui qui a quitté le kibboutz; durant des années, les liens avec le lieu, avec les événements et les temps différents se poursuivent et s'approfondissent .

i- La fête comme scène dans le kibboutz.

Le kibboutz, comme la scène d'un théâtre, existe dans un lieu et dans un temps, mais il possède, en plus, un élément qui ne se trouve pas dans un autre théâtre, probablement: les camarades participent émotionnellement et spirituellement à tous les événements et à tous les sujets communs au kibboutz, à la vie passée, présente et future de chaque individu. L'exposition ou le prologue (pour la représentation du théâtre «Bimat-ha'kibbutz»: «improvisation» de J. NETTSER, par exemple) qui est nécessaire dans le théâtre de la ville, à cause de la vie individuelle et séparée, n'est pas utile au kibboutz car tout le monde connaît leur propre histoire.

La valeur du théâtre sacré repose sur le fait ayant engagé BROOK dans sa définition d'un «être transcendant et invisible», ce qui ne peut être acceptable au kibboutz, sauf au sens d'un être qui contiendrait tous les kibboutzim et qui serait, en la circonstance, invisible; il ne serait acceptable qu'au sens de l'inconnu, car tous les kibboutzim peuvent être réunis, sans que les camarades puissent, tous, se connaître.

En réalité, tous les kibboutzim, réunis ensemble, créent un être très varié dont le style de jeu est indéfinissable et inconnu pour le moment. Pouvons-nous dire: «invisible» ? Quel est, alors, le rôle de «Bimat-ha'kibbutz», le théâtre central et officiel des kibboutzim ? De quelle manière peut-il contribuer à l'idée suivante: utiliser les tendances différentes des pionniers du début ? Peut-il puiser, dans ces rencontres, des sources d'inspiration nouvelles, à travers les diverses formes du kibboutz ?

Bien avant cet «être invisible», existe L'HOMME[43] QUI EST L'ELEMENT LE PLUS IMPORTANT DANS LE THEATRE[44]. GORDON, BUBER, d'autres et même leurs disciples aujourd'hui soulignent l'importance de la création de relations très élevées entre l'homme et son camarade, entre l'homme et le lieu où il vit; le «lieu» peut être interprété de plusieurs manières:

a) le kibboutz; b) le nom de Dieu; c) cela peut être l'être d'un kibboutz; d) l'être d'Israël; e) l'être universel qui contient la terre et l'univers d'après la conception de GORDON, un être qui contient la conscience de la nature[45], [46] et dont l'homme fait partie.

---

42 Toujours selon la définition de Peter Brook, op. cit. note 27.

43 a) SCHILLER, le poète de la liberté ne voit ainsi dans l'art qu'un libre jeu de l'homme à un plus haut niveau; il s'écrie, avec enthousiasme: l'homme n'est tout-à-fait homme que lorsqu'il joue, et il ne joue que lorsqu'il est homme au plein sens du mot. b) S'inspirant de HEGEL, SCHILLER et SCHELLING, STEINER dit que tous les esthéticiens suivent la direction idéaliste de SCHELLING. Le but de l'art est le même que celui de la science: savoir s'avancer jusqu'à l'IDEE ; « Goethe, père d'une esthétique nouvelle», R. STEINER, Série Art, n°4, édition française, p. 30, Triades, Paris, (1968). c) Dans les citations a et b nous trouvons les bases essentielles du kibbutz, selon l'enseignement créatif de A.D. GORDON et l'exemple de la vie artistique.

44 «C'est l'homme qui m'intéresse, car il est éternel et se renouvelle», Maurice BEJART, A2, Télévision, Paris, (30.12.1980).

45 «Selon GOETHE, l'artiste crée d'après les mêmes principes que la nature, mais il les réalise

Du point de vue du kibboutz, c'est une recherche d'un mode de relation très organisé, pouvant donner naissance à des relations élevées et respectables. Du point de vue du théâtre au kibboutz, c'est la fête qui permet l'existence à l'intérieur de chaque kibboutz d'un être encore plus petit, situé dans l'être plus grand qui est le kibboutz lui-même. Cette situation du théâtre dans le théâtre peut être infinie[47] et c'est ici qu'elle peut être liée à la définition de Dieu dans la Kabbale. Si nous ne réunissons pas ces deux conceptions: a) Dieu = un lieu spécifique. b) Dieu = l'infini («Ain-Soph»), nous recevrons, alors, une définition de deux contradictions qui ne se rejoignent pas.

La conception de GORDON nous permet de réaliser l'unité des contradictions du point de vue théâtral: on peut dire que le théâtre de la fête dans un kibboutz, d'un microcosme dans un macrocosme, représente une situation de théâtre dans le théâtre, d'un être qui vit dans un être qui le contient. (De la même façon qu'un enfant se développe au sein de sa mère et, après sa naissance, qu'il continue à s'identifier à ses parents et que la mesure de son indépendance change au gré de son évolution jusqu'à atteindre une situation d'indépendance presque définitive, lui-même prenant alors soin de ses parents).

S'il existe quelque part «un être» imaginaire ou réel, le plus grand de tous, c'est «l'infini» qui contient en lui l'évolution de tous les lieux et de tous les temps, mais, en même temps, il n'a ni lieu spécifique, ni temps particulier. Il contient toutes les formes connues et inconnues, mais il n'a pas une forme acceptée par tous: chacun l'imagine selon son niveau de conscience.

j - Les relations de l'homme avec lui-même.

Il est préférable de penser que l'acteur, jouant un rôle, joue un caractère ou un être plus petit dans sa conscience - que «l'être» de toute la représentation; que la représentation elle-même est plus petite dans sa conscience que «l'être» ou la conscience de toute la «Société du théâtre» (voir notre définition). De la même manière qu'un caractère spécifique et limité peut continuer à exister dans la vie intérieure d'un comédien après la fin de la

---

dans l'individu: elle crée sans arrêt et détruit sans arrêt; l'artiste peut atteindre la perfection avec l'aide de la collectivité et pas seulement avec l'aide de l'individu seul. Pour l'artiste, l'extérieur entier de son oeuvre doit être l'expression de l'intérieur entier; dans le produit de la nature, l'extérieur reste en-deçà de l'intérieur et l'esprit humain dans sa recherche doit avant tout reconnaître ce fait», R. STEINER, Ibid, p.34.

46 Gordon CRAIG «...Souvenez-vous que c'est du dehors et non du Théâtre, que vous tirerez l'inspiration réelle: c'est de la nature. Les autres sources d'inspiration sont la musique et l'architecture», p. 16, E. G. CRAIG dans «De l'Art du Théâtre», Edition 0. Lieutier, Paris, (1942).

47 Le théâtre dans le théâtre est un mouvement vers l'intérieur de la société, mais aussi vers l'intérieur de l'homme, et encore vers l'intérieur de ses sentiments et de ses pensées jusqu'à l'infini. Dans la mathématique, nous trouvons aussi cette possibilité imaginaire: si, par exemple, on divise un mètre en deux moitiés, et que l'on continue à diviser ces moitiés, on peut faire cette division jusqu'à l'infini. Un exemple opposé est donné dans le livre du ZOHAR, dans la Kabbale, c'est celui du feu. On allume une bougie, et, avec le feu de celle-ci, on peut allumer une infinité d'autre feux. Chez GALILEE, une boule qui tourne sur une surface plane décrit un mouvement rythmique et éternel à condition que cette surface soit illimitée. NEWTON qui a bien étudié les théories de GALILEE, dit, dans son livre , « Principia», (en 1687), qu'au début, ses principes qui n'étaient pas philosophiques mais mathématiques, existaient pour être la base de sa philosophie (la science physique) des mouvements, des corps, des lumières, des sons, etc... De la même manière et sur les mêmes principes, il explique la construction de l'univers. (Tiré du troisième livre de NEWTON, «La Structure du Monde», pp.154-162, par le Prof. Bernard COHEN, op. cit.).

représentation, de même une société de théâtre peut être occupée par une seule idée d'un seul rôle et, ainsi, se limiter elle-même. Par exemple, dans le théâtre de l'opprimé d'Augusto BOAL n'existe qu'une seule situation: la situation de l'opprimé et de l'oppression. Nous voyons là une possibilité d'une concentration importante sur un principe, mais, d'autre part, c'est une limitation de l'homme qui incarne un seul caractère, un seul «être»: l'oppression. Cette situation existe aussi parmi les acteurs avant et après la représentation, entre eux et le metteur en scène, et, par conséquent, dans la relation acteur-public ou public-metteur en scène (joker).

En réalité, la rencontre entre le public et le théâtre, comme elle se réalise d'après la méthode d'Augusto BOAL (mais pas toujours dans son théâtre), crée une relation avec un «être» beaucoup plus riche et plein d'imagination, car l'homme ne peut pas être limité seulement à un rapport de force entre oppresseur et opprimé. Ce qui revient à dire qu'il manque peut-être quelque chose dans la conception de vie d'Augusto BOAL, quelque chose que nous trouvons, par contre, dans la conception collective du kibboutz.

Nous préférons l'éveil et la conscience aux possibilités variées et nuancées de «l'être théâtral collectif». Comme CRAIG, nous chercherons des sources d'inspiration, dans cet «être universel, collectif, réel ou imaginaire», peu importe, ayant le caractère et les qualités de la perfection, de l'harmonie et de la beauté. C'est ici, par des moyens théâtraux, que l'homme est invité à l'imiter. Ainsi, plus on donnera des possibilités d'expression théâtrale à cet être, plus on essayera de le comprendre et de pénétrer la profondeur de son «âme» et de son «esprit», plus on l'appréciera et lui donnera une valeur élevée, plus on arrivera au respect de notre entourage et de nous-mêmes, ce qui constitue une tentative de synthèse entre la droite et la gauche, de la religion avec l'art.

Une rencontre entre la conception du monde, collective et universelle, et le théâtre d'Augusto BOAL, peut apporter des nuances de sensibilité au public et lui permettre de connaître sa situation actuelle ainsi que les possibilités de s'en libérer; elle peut ouvrir les yeux des acteurs à leurs possibilités, à la pluralité des opportunités données par ces rencontres. L'homme, en effet, est un être beaucoup plus complexe; il a, bien sûr, des caractéristiques politiques et sociales, mais il est, aussi un être philosophique, existentialiste, psychologique, pédagogique, physique, chimique, mathématique il peut être aussi commerçant, agriculteur[48]...

Ce qui peut réunir, à notre avis, toutes ces branches de l'art, de la religion et de la science, c'est le théâtre où doit s'exprimer l'homme complet dans son évolution totale. Le rôle du théâtre est de permettre à l'homme d'exprimer sa diversité pour l'aider dans son évolution, non seulement dans les relations élevées et sacrées de l'homme envers l'homme, ou de l'homme avec le lieu, mais aussi, dans la relation entre l'homme et lui-même.

Cette idée ressemble à celle que Gordon CRAIG défend, lorsqu'il décrit l'art comme une nouvelle religion universelle[49]: «...naîtra un art si élevé, si universellement admiré que l'on y découvrira une religion nouvelle. Une religion qui ne fera point de prêche, mais des révélations; qui ne nous présentera pas d'images définies telles que les créent les peintres, ou

---

48 ARISTOTE était un être complet, par ses occupations scientifiques, logiques, philosophiques, religieuses, politiques, historiques, médicales, zoologiques, botaniques, météorologiques, littéraires, dramaturgiques, etc... p.35, in «Introduction à la Poétique d'Aristote», par Mordéhaï AHK, ibid.

49 «De l'Art du Théâtre», CRAIG, P.93. 50) CRAIG, ibid, p. 120.

les sculpteurs, mais nous dévoilera la pensée, silencieusement, par le geste, par des suites de visions».

Si nous désirons découvrir cet art et si nous sommes en accord avec les propos de PROTAGORAS: «l'homme est la mesure de toute chose», alors, nous ne pourrons pas nier qu'il nous faut une méthode, une discipline pour trouver cette mesure et la connaître: «...la discipline, c'est-à-dire la soumission entière et volontaire à la règle et aux principes, dont le premier est l'obéissance»[50]. Cette discipline, où se trouve-t-elle ? «...l'acteur idéal sera celui qui unit une nature généreuse à une haute intelligence. Nous ne parlons pas de sa nature, qui doit avoir tous les dons. Mais, de son intelligence. On peut dire que plus elle sera élevée, plus elle se contrôlera elle-même, reconnaissant le rôle essentiel de cet autre facteur, le sentiment, et plus elle contrôlera ce dernier, sachant combien il gagne à être étroitement surveillé. Enfin de compte, pensée et sentiment seront soumis à une si parfaite discipline que leur travail s'accomplira sans violence, sans convulsions, mais dans une harmonie égale et aisée à garder» [51].

Peter BROOK, aussi, pense que le théâtre a besoin d'une discipline et est un moyen très particulier pour accéder aux couches subtiles et cachées de l'expérience humaine. Ainsi, lorsqu'il monte au Théâtre des Bouffes du Nord durant l'Automne 1979 «la Conférence des Oiseaux» inspirée par le poème de Farid Uddin ATTAR[52], il explique lui-même qu'il s'est tourné vers cet auteur parce qu'il appartenait à une tradition ou l'auteur lui aussi «cherche à servir une réalité plus grande que celle de ses fantasmes ou de ses idées et qui essaie de tremper les fruits de son imagination dans un univers qui le dépasse»[53]. Et lors du Festival d'AVIGNON en juillet 1991, les assistants d'Armand GATTI[54] travaillent avec les acteurs sur «le langage des oiseaux où l'individu a l'audace d'être Dieu. Chaque acteur se retrouve dans un oiseau qui va à la recherche de son roi le SIMOR»[55].

Ouriel ZOHAR
Technion Theater
Israel Institute of Technology
Haifa, Israel

50 CRAIG, ibid, p. 120.
51 CRAIG, ibid, p. 20.
52 FARID UDDIN (ou AL-DIN) ATTAR vécut au douzième siècle de notre ère en Perse à NESHAPUR, la ville d'un autre poète célèbre Omar KHAYYAN.
53 Peter BROOK dans «La Conférence des Oiseaux», p. 76, Edition Centre International de Création théâtrales, Paris, (1979).
54 Armand GATTI: «Ces Empereurs aux Ombrelles Trouées». Musée Lapidaire, 9-19 juillet 1991, pp. 51-59, Editions Le Monden, Festival d'AVIGNON, (1991).
55 La Parole errante, Esplanade Benoit Frachon - 93100 Montreuil, « Ces empereurs aux ombrelles trouées», Armand GATTI, Musée Lapidaire 9-19 juillet, Festival d'Avignon (1991).

BIBLIOGRAPHIE

1) André VEINSTEIN, «Le Théâtre Expérimental», proposition de René ALLIO, Jean-Albert CARTIER, Pierre FAUCHEUX et Michel JAUSSERAND, George LAVELLI, Jacques POLIERI; Pierre-Aimé TOUCHARD.-La Renaissance du Livre. Collection Dionysos, petite encyclopédie du théâtre, Paris, (1968).
2) Encyclopédia Universalis, Volume 14 - p. 580, Paris, (1972).
3) «Nouveau Dictionnaire» par Avraham EVEN-CHOUCHANE - Volume 3, p. 1163 Edition KiriatSefer, Jérusalem, (1970).
4) E. Gordon CRAIG «De l'art du théatre», Paris, Edition Odette Lieutier, (1942).
5) DURKHEIM : «Philosophie et Sociologie», MAC-DOUGALL : «Group Mind», Ch. N.AIZENCHTADT in Encyclopédia Hébraiqua, volume A et B ,in «Universalisme», p.93 1-933 TelAviv, (1959).
6) Charles LALO, «L'Art et la Vie Sociale» ,Ed. Librairie Octave Doin, G. Doin, Paris (1921).
7) A.VEINSTEIN, Liste rétrospective des scénographies, architecture théâtrale présentée à l'Université de Paris VIII, (1980).
8) Claude LUST, Wieland WAGNER et la Survie du Théâtre Lyrique; La Cité, éd. Lausanne (1969). (Sur une des approches de la mise en scène des opéras wagnériens).
9) Adolphe APPIA, a) « La Musique et la Mise en scène», Berne, Théâtre Kultur Verlag, (1963); b) « L'Oeuvre d'Art Vivant», Editions Atar, Paris (1921).
10) E. Gordon CRAIG, a) «De l'Art du Théâtre», Paris, Odette Lieutier (1942). b) «Le Théâtre en Marche», Paris, Gallimard, (1964).
11) Jacques COPEAU, «Notes sur le Métier de Comédien», Paris, Michel Brient, (1955).
12) Y. AGAM, Ed. XXème Siècle,LVI, N° 56, Paris, (1960). Voir l'introduction de Monsieur Frank POPPER, page 6, sur le visible et l'invisible dans les créations de Yaacov AGAM et aussi, Le Théâtre d'AGAM, pages 154 et 155 écrit par Eugène IONESCO.
13) Peter BROOK, « L'Espace Vide», Editions du Seuil, Paris, (1977).
-Peter Brook, «The Shifting Point» Theatre, Film, Opera 1946-1987, Harper & Row, Publishers, New-York, (1988).
-Caroline Alexandre, «Interview avec Peter Brook», Revue «Maintenant» N°17, Paris, (1978).
-Annie Daubenton, Interview avec Brook : « Pourquoi se mesurer à Shakespeare» in «Les Nouvelles littéraires», Paris, (1978).
-A.C.H.SMITH, «Orghast At Persepolis», Eyre Menthuen, London, (1972).
-Georges BANU, «Les voies de la création théâtrales» N° 13, Ed. C.N.R.S Paris (1985). Georges Banu, «Les voies de la création théâtrales». N° 10 . Édition C.N.R.S. Paris (1982).
-Farid Uddin ATTAR, «Le livre divin», Albin Michel, Paris, (1958). « Le Mémorial des saints», Seuil, Paris, (1976). « Le livre des secrets», Paris, (1819). «Le langage des oiseaux», traduit en 1863 par Garcin de Tassy à partir de l'original persan.
-Ouriel ZOHAR, «Rencontres avec Peter BROOK», (en Hébreu) Tel-Aviv, (1990). -Yoshi Oida: «L'acteur flottant», Ed. «Le temps du théâtre», Actes Sud (1990).
14) Julien BECK, « La Vie du Théâtre», - Pratique du Théâtre, Gallimard,1978 et aussi son cours à Paris VIII.
15) Augusto BOAL, a) «Stop c'est magique», Ed. Hachette, Paris 1980; b) «Jeu pour acteurs et non acteurs», Ed. Maspéro, Paris 1978; c) Notre travail avec le théâtre de l'Opprimé au Théâtre du Soleil, Paris, (1980).
16) Nicolas EVREINOFF, «Le Théâtre dans la vie», Ed. Stock, Paris (1930).
17) ARISTOTE, «lieu, temps et histoire»- «La Poétique d'Aristote» Ch.8 (1-35) Edition Ma'Hbarote Lesifrouth, (Hébreu),Tel-Aviv, (1964).
18) Jean VILAR, « Le Théâtre, service public», Gallimard, (Pratique du théâtre), Paris, (1975) .
19) Exode (20, 15) «Et tout le peuple vit les voix».
20) Frank POPPER, «Agam et le télé-Art» dans Cnacarchives, Paris (1972).
21) HEGEL, « Science de la logique», Ed. LASSON,1938, p.58-60 (HEIDELBERG, 1816);
22)Joseph NETTSER, «La profession artiste au kibbutz», in journal Al Hamishmar, (9/9/1979),

et «Théâtre d'improvisation et deux pièces d'improvisation», in «BAMA» pp. 153-166, Ed. Université de Jerusalem (1979).
24) Ouriel ZOHAR, La pièce «Kibbutz» (Hébreu et Français), Haifa (1992).
-Ouriel Zohar, «The Kibbutz as a Sacred Theatre», in Shdemot, pp. 83-94, Tel -Aviv, (1983).
-Ouriel Zohar, «A.D. Gordon creates a New Theatre», in Zehut, pp. 51-60, Bar-Ilan University (1987).
-Prof. Radoslav Lazic, Ouriel Zohar, «Rezija Na Kibutzu» (Stage Directin in the Kibbutz) in Odjek, Yugoslav journal, (1988).
-Ouriel Zohar, «La fête dans la société du kibbutz» in REVUE de la société d'histoire du Théâtre II, N° 174, pp. 162-179, Paris (199 ').
-Ouriel Zohar, «The influence of A.D. Gordon on The Collective Theatre», in «Itone 77», No. 171, pp. 18-22, Tel-Aviv (1994).
-Ouriel Zohar, «Le Théâtre de la Fête et de la Tradition du Kibboutz» in «Forum Modernes Theater» Ruhr-Universitat Bochum, Band 9,pp.161-178, Tubingen (1994).
24) Genia CANNAC, «Nicolas EVREINOFF en France», Bibliothèque Théâtrale, Paris (1978). 25) Bernard COHEN, «The birth of a new physique» (naissance d'une nouvelle
physique), Science study series, Ed. Dvir, Tel-Aviv, (1966).
26) Michal GOVRIN, «Le Théâtre sacré contemporain, théorie et pratique», Thèse de Doctorat de 3ème cycle de l'Université de Paris VIII, (1976).
27) J. GROTOVSKI, «Vers un Théâtre pauvre», La Cité, Lausanne, (1971).
28) «Métaphysique d'ARISTOTE», Chapitre 2 (12). 996-B, Traduction en Hébreu par Léon ROTH (Ehad Ha'am), Ed. Magness Press, The Hebrew University, Jérusalem, (1964). 29) Gidéon OFRAT, «Terre, homme, sang» (Earth, man, blood). Le mythe des pionniers et le rituel de la terre en Israël, (Hébreu). «Settlement Drama», Ed. Goma, Tel-Aviv, (1980). 30) Nathan ALTERMAN, «Kinereth-Kinereth», au théâtre Cameri, Tel-Aviv, (1960).
31) Ascher BEYLIN, la pièce «Vechavou banim legvoulatarn» (et les fils retourneront à leur frontière), théâtre HABIMA Tel-Aviv (1944).
32) « The Concise Oxford Companion to the Theatre», Art.(« Director»), London, (1972).
33) Bruno BETHELHEIM, «Les Enfants du Rêve», édition Robert Laffont, Paris, (1969).
34) Rudolphe STEINER, «Goethe, père d'une esthétique nouvelle», Série Art, n°4, Triades, Première édition française, Paris, (1968).
35) livre du ZOHAR, dans la Kabbale.
36) FARID UDDIN (ou AL-DIN) ATTAR, «Le Langage des Oiseaux», l'adaptation de P. BROOK, «La Conférence des Oiseaux», Ed. Centre International de Création théatrales, Paris, (1979).
37) Armand GATTI : « Ces Empereurs aux Ombrelles Trouées». Musée Lapidaire, juillet 1991, Festival d'AVIGNON, Editions Le Monde, pp.51-59 (1991).
38) Armand GATTI, «Ces empereurs aux ombrelles trouées», La Parole errante, Esplanade Benoît Frachon, 93100 Montreuil, Musée Lapidaire 9-19 juillet, Festival d'Avignon (1991).

LE THEATRE EN FEU

On rêve devant un rideau de théâtre, mieux encore que devant toutes les cartes du monde. En France, une coutume vivace veut que le spectacle commence avec une sorte de quart d'heure académique de retard. Ces minutes d'attente devant le rideau baissé, quelle bêtise de les dilapider en frustration, en inutile impatience ! Bien souvent, ce sont les meilleures de toute la soirée... L'épaisse toile de velours rouge est tout ce qui me sépare du nombre infini de destins qui auraient pu, qui auraient dû, être le mien. Cette lourde et chaude tenture, dans un instant, va m'arracher enfin à mon sort falot. Enfin je ne serai plus le «badin de la farce». Je boirai la nectar dans la coupe même des dieux, me rirai avec eux , du haut de l'Olympe, de la folie des pauvres «mangeurs de pain». Je ferai trembler l'Orient entier devant l'avance de mes armées. À moins que je me décide, moi aussi à signer un pacte avec Méphisto ou, à tout le moins, comme le baron de Gondremarck, à «m'en fourrer jusque-là», de la vie parisienne. Peut-être même, gagné par cette euphorie généreuse que seul dispense le théâtre, pourrai-je me résoudre sur la fin de la soirée, à accepter que les pauvres bougres que nous sommes ne soient pas taillés dans l'étoffe des héros, à regarder le monde entier comme un spectacle. Peut-être éprouverai-je enfin un peu de compassion.

Soudain, bande de casseurs. Surgie d'où ? Cagoules, battes de base-ball, lance-flammes. Phosphorescences dans la nuit. L'action ne prend que quelques secondes. Passé au liquide enflammé, l'éclatant rideau n'est plus que dérisoire chiffon et cendres. Déjà le commando a disparu. Mission accomplie. Théâtre cramé.

Péplum

Ceci n'est pas un conte. C'est, très exactement, le début du spectacle *Peplum*, présenté par la Compagnie « Royal de Luxe» à la Villette. Pour tous ceux qui ne craignent pas de faire quelques pas au-delà du théâtre-musée qu'est devenue la Comédie-Française (mais où les restaurations, comme celle de *Phèdre* peuvent être échevelées), l'aventure s'annonçait pleine d'intérêt: «le cinéma, magistralement parodié», la «vision décalée d'une forme hollywoodienne qui a fait les beaux jours des années 50», en bref, une fête, «à la croisée de l'intelligence et de l'imagination[1]«. Il importait d'autant plus de l'observer que « les arts de la rue « connaissent depuis peu un essor proprement prodigieux. Le temps paraît déjà loin, où le *Living Theatre* de Julian Beck et Judith Malina faisait scandale en se proposant d'arracher l'art du théâtre à la surnaturelle léthargie dans laquelle, disait-on, la bourgeoisie l'avait enfoncé. Cette fois, assure-t-on, la partie est gagnée. Et en effet, voici le théâtre dans tous ses états, à tous les carrefours. Les noms des troupes qui se mettent à pulluler et de leurs productions attestent d'emblée à quel point on s'éclate: *J'y vas tu ou j'y vas pas!* par les «Tcherno Debyls», *Service Livraison* par le «Samu», *Les Eponges musicales* par «Les fanfares» ... Aurillac en est à son dixième festival, qualifié d'«Avignon du théâtre de rue», Cognac lance le sien, Chalon-sur-Saône se défonce, cependant que Chatillon fait espérer « 48 heures de folie dans les rues».

1 Communiqué de presse du 1er août 1995 et *Cahier* d'Automne (1995) de l'Etablissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette

L'événement de tous le plus marquant n'est pas l'anarchique, l'ambiguë générosité de l'auteur-animateur Armand Gatti, venant apporter jusqu'à Paris de vastes productions montées à Marseille, à Fleury-Mérogis ou à Strasbourg avec ses «loulous» (RMistes, chômeurs, toxicos...), à qui l'on fait miroiter une insertion sociale par le théâtre, quitte, six mois plus tard, une fois les subventions de toute nature épuisées, à les rejeter dans la rue. Ce n'est même pas l'initiative, bien plus noble encore, du ministre de la Culture Douste-Blazy, offrant à une poignée d'autres jeunes, de «quartiers où s'est installée (*sic*) l'exclusion», d'être formés (en quelques heures) à l'art dramatique par des acteurs prestigieux et les derniers metteurs en scène à la mode[2]. C'est la venue à Paris intra-muros, pour la première fois depuis 1987, de la troupe du Royal de Luxe.

Neuf ans, c'est plus qu'il n'en faut pour l'avoir perdue de vue. En quoi le simple amateur est bien excusable, d'autant qu'elle a passé une bonne partie de ce temps-là à sillonner les mers. Il arrive que, non moins officiellement que la Comédie-Française, le Royal de Luxe reçoive pour mission de représenter notre pays à l'étranger. Ainsi, il y a quatre ans, à l'occasion du cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique, il fut chargé de faire rayonner et triompher une certaine idée française de la culture *(La véritable histoire de France).* À Caracas, dans mainte autre ville portuaire de l'Amérique latine, sa participation à la fabuleuse expédition du Cargo 92, sous l'égide de la très ministérielle A.F.A.A. (Association Française d'Action Artistique), préposée aux relations culturelles internationales, restera encore pour longtemps gravée dans les mémoires. La seule annonce du retour du «Royal» à Paris parut donc d'emblée à certains marquer une date décisive dans l'histoire du théâtre, d'autant que, mieux accordée qu'aucune autre à l'évolution du goût dans le monde contemporain, la troupe allait procurer du théâtre de rue la version à la fois la plus exacte et la plus attrayante.

Après le fulgurant prologue dont il a plus haut été rendu compte, voici ce qu'il fut donné de voir (par souci d'objectivité, je continue à citer): «Sur fond de sphinx et de pyramides, les bateaux s'affrontent à coup de feux d'artifice, on se bat à grands renforts de packs de lait, des Romains en jupette passent à bord de voitures téléguidées» tandis que « flottent dans l'air des effluves de fauve». Il a certes mieux valu reproduire le texte rédigé par les réalisateurs eux-mêmes pour promouvoir leur spectacle: il n'est pas absolument assuré que ma propre recension eût été aussi inspirée. La parodie, le pastiche ont, de tout temps, été exercices périlleux au théâtre. Ils ne réclament pas seulement un public agile dans la double entente mais aussi, de la part des auteurs, une extrême dextérité à jouer sur les glissements de sens, à voltiger entre deux registres. Philippe Caubère *(Le roman d'un acteur)* ne s'en tire que grâce aux facilités du *one-man show.* C'est à peine si Woody Allen y parvient dans ses meilleures comédies *(Une aspirine pour deux).* Au lieu de s'infléchir vers le burlesque, avec lequel le théâtre entretient des affinités bien plus électives - voyez le travail plus remarquable que jamais d'Attilio Maggiulli à la Comédie-Italienne *(Le jardin des amours enchantées* de Goldoni) -, la «fresque grandiose» de *Péplum,* regorgeant pourtant d'«hallucinantes trouvailles en tous genres», comme l'écrivent ses modestes promoteurs, «entre catch et kitch (*sic*) », pastiche avec moins de saveur une superproduction comme *Ben-Hur* ou *Spartacus* qu'un William Wyler ou un Stanley Kubrick ne se moquent en

2 «Plan en faveur du théâtre», conférence de presse du 26 octobre 1995 de Philippe Douste-Blazy, dossier du Département de l'information et de la communication du ministère de la Culture.

mainte occasion d'eux-mêmes.

Au-delà du rideau

Ainsi, le même rideau de scène capable de vous faire rêver encore comme rêvait, l'œil rivé à son kaléidoscope, l'enfant que vous avez été ne représente pour d'autres que clôture, enfermement, limitation. Le rideau n'est pas, pour eux, une partie de la boîte magique d'où vont surgir tous les acteurs de notre immémoriale Fable, c'est un élément d'une structure architecturale, terriblement datée, un carcan, une prison, qui empêche le théâtre de s'ouvrir au monde fébrile et tout en éclats de la fin de notre millénaire. «Le théâtre en liberté!», «Le théâtre hors les murs!» : quelque militants qu'ils soient, les cris de ralliement, par-delà l'implacable «À la trappe!» du Père Ubu, font aussi écho aux aspirations du *Bateau ivre*: «Ô que j'aille à la mer !» Que la mise à mort du théâtre traditionnel, l'exécution sommaire de la Tradition, aient lieu à ciel ouvert, que le spectacle, espace chapiteaux de la Villette, comme jadis, place de la Révolution, celui des têtes tranchées au «rasoir national», soit gratuit, ces faits sont denses de signification. Le théâtre de ces «casseurs» veut s'ouvrir, veut respirer. Le rideau est lesté d'une intense valeur symbolique, ses plis chargés de poussière disent tout ce qui étouffe, écrase, asphyxie le théâtre. Le happening qui consiste à l'annihiler au lance-flammes se veut justice expéditive, mais exemplaire, populaire. Vision «hallucinante» à laquelle le public venu pour rigoler ne prêta nulle attention, il fut pourtant une revendication, une révolte, un cri, peut-être d'amour-haine autant que de colère.

Mais c'est au meurtre que j'entends crier, au sacrilège ! Cette ardente défense du théâtre établi («assis», dirait Arrabal) paraît un peu bien suspecte. On aurait tort de traiter les incendiaires de la Villette comme, autrefois, la «canaille». Leur spectacle - l'extraordinaire prologue mis à part - était nul. Infantile, débile. Il faut le leur dire tout net, d'autant qu'il pourrait se trouver, parmi eux, quelques émules du Lechat des *Affaires sont les affaires*, occupés uniquement à caresser le public dans le sens du poil. Il est pourtant certain qu'ils comptent aussi, parmi eux, des jeunes gens qui n'ont qu'un dieu - celui, justement, du théâtre - et qui savent très bien ce que c'est que brûler de passion.

C'est entendu: quand vous faites flamber le rideau des théâtres à l'italienne, vous détruisez du même coup tout ce qui est derrière, tout ce qui vient avec. C'est Racine, cette fois, qu'on assassine, et Marivaux, et Beaumarchais, et Victor Hugo, et Musset. En bref, toute la mémoire de notre théâtre. Un tel incendie se propage vite et loin. Molière lui-même devient la victime des flammes en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire. Voyez ce qu'il advint cette saison du *Tartuffe*.

Benno Besson le met en scène à l'Odéon, à l'italienne, si l'on peut dire, en prenant soin de dépoussiérer la tradition, en n'hésitant pas à remettre en question son premier travail sur la même œuvre, au «Berliner ensemble» : trente ans d'approfondissement dans la vie d'un artiste probe et libre. Verdict du *Monde:* «Oui chef, merci chef, tendons nos oreilles! Et que reçoivent les p'tites membranes de nos p'tits conduits auditifs ? Un tintamarre abominable, une cacophonie cauchemardesque, une fusillade de couacs, l'horreur! (...) Merci chef, oui chef, ouvrons les yeux! Et quoi donc vient se jeter sur nos petits cerveaux (les médecins ne nous expliquent pas assez que les deux yeux sont deux saillies du cerveau qui débordent de la boite crânienne) ?» Notez comme déjà le chroniqueur s'enflamme, ce n'est pas là un «papier» digne d'un influent quotidien, Monsieur Cournot, c'est un torchon !

Ariane Mnouchkine, au même moment, met en scène *Le Tartuffe* à la Cartoucherie. La représentation dure très exactement trois heures et demie: c'est prendre une comédie, et de

Molière encore, pour une marche funèbre ou un discours de Fidel Castro. Mais la mise en scène est dans le style *Péplum* (pour diplômés, bac + 1). *Le Monde,* cette fois, sur plusieurs colonnes brûle de l'encens: « Tartuffe, l'astre noir, est au théâtre du soleil, et nul part ailleurs (...) On sait la passion selon Ariane à défendre les causes les plus désespérantes, au mépris des conventions et, comme l'été dernier, au prix d'une grève de la faim en faveur d'une intervention occidentale en Bosnie. Beaucoup s'en sont moqués avant qu'elle lui vaille le soutien du Président Chirac et l'accolade d'Alija Izetbegovic. Il y a dans son Tartuffe tous les combats passés depuis vingt-cinq ans par la Cartoucherie de Vincennes et les combats futurs. On ne peut s'empêcher de penser que Molière a lui-même accompagné cette nouvelle mise en scène du *Tartuffe*» (0. Schmitt). Oui chef, compris chef, nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.

Max Frisch, dans son prophétique *Monsieur Bonhomme et les incendiaires* (1958), a exactement pressenti cette logique: quand les belles âmes attisent les idées « correctes », elles préparent un embrasement.

L'empire du caractère

Au-delà de sa signification sociale et politique, le geste absolu des énergumènes de la Villette met vivement en lumière une tout autre donnée. Il atteste le décalage entre notre époque et l'art du théâtre. Au vrai, ce n'est pas seulement d'un déphasage qu'il s'agit, c'est d'une rupture, d'un divorce. *Brûlez tout!:* ainsi s'intitule la pièce de Lanford Wilson jouée naguère au Théâtre La Bruyère. Ce martial commandement est bien différent de la question posée, elle aussi, dès le titre, en mai 1968, par une œuvre de René Ehni, *Que ferez-vous en novembre ?* De l'ironique interpellation à l'ordre qui claque, on mesure combien le fossé s'est creusé. Non moins symptomatique, le titre de la pièce généreusement engagée de Victor Haïm, *Accordez vos violons* (1981), signalait à sa façon un malaise qui n'est allé, depuis lors, qu'en s'accentuant. Comment en est-on venu là?

Toute la dramaturgie occidentale, depuis Aristote, a pris appui sur une notion qui ne correspond plus du tout à notre lecture du monde, aujourd'hui. Tout le répertoire européen a été *stabile,* non pas au sens où Goldoni, par exemple, dans son *Teatro comico,* parle de *scena stabile,* mais, beaucoup plus largement, en ce qu'il reposait sur la pierre angulaire du caractère. De Térence à Labiche et Shaw, de Sophocle à Lessing et Montherlant - pour ne rien dire de Racine et Shakespeare ! -, quels que soient les soins apportés par les auteurs aux autres parties de leur métier, le caractère a été le substratum, le véritable socle de l'écriture dramatique. Et que cette conception essentialiste, fixiste, universaliste de la nature humaine ait constitué pour les auteurs de théâtre un matériau irremplaçable, un inépuisable trésor, est attesté, même à notre époque, par cette sorte de confidence d'Anouilh: «La réplique! La réplique! Au théâtre, il n'y a que la situation et la réplique. Et les caractères si on peut» *(Le nombril). A contrario,* voyez la mésaventure de Robert Badinter, s'essayant au théâtre (*C.3.3,* à la Colline): pour peindre Oscar Wilde, il croque un trait, cite un bon mot, rapporte des comportements dans une plate narration. Tout cela ne fait pas, loin s'en faut, un caractère, et il n'y a plus qu'à renvoyer l'ancien Président du Conseil Constitutionnel à La Bruyère: «Un magistrat allait par son mérite à la première dignité, il était homme délié et pratique dans les affaires : il a fait imprimer un ouvrage (...), qui est rare par le ridicule[3]«

3 *Les caractères,* «Des ouvrages de l'esprit», 3. La Bruyère donnera-t-il à penser à Jacques Attali,

« Des caractères si l'on peut...» On perçoit, chez l'auteur du *Nombril,* le regret, et plus encore, l'inquiétude. C'est que, depuis Diderot, le plus lucide des connaisseurs, le constat est dressé: «Ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions[4] ». Déjà, il apparaissait que le caractère avait fait son temps, que la société, les mœurs avaient considérablement évolué. Mais quelle formule de rechange ? Passons sur les vaillants essais de l'auteur du *Fils naturel* lui-même. Plus de deux siècles sont encore venus compliquer la donne. Le problème n'est plus seulement celui de la société et des mœurs, mais de toute l'«économie du monde». C'est la millénaire lecture de l'homme qui a volé en éclats, parce que l'âge de l'atome, de l'image virtuelle, n'a plus qu'une ressemblance de plus en plus lointaine avec l'âge classique et même avec l'ère de Gutenberg.

Aux esprits façonnés par une certaine culture, ce sera, certes, toujours un plaisir de choix que d'aller rendre une nouvelle visite à Antigone, à Faust, à Shylock ou à Célimène. Mais le succès de *Célimène et le Cardinal* de Jacques Rampal, d'ailleurs grandement dû, une fois de plus, à des acteurs-vedettes parvenant à faire passer ses vers de pacotille, signale un théâtre, non pas en pleine vigueur, mais se fanant, se soutenant de ses beaux restes. On se réjouit de la presque miraculeuse prégnance, en France, d'une incomparable «mémoire culturelle», mais on ne saurait se faire d'illusion sur l'état réel des artères de Melpomène et de Thalie. Le «retard» pris par le théâtre par rapport aux autres arts n'est pas loin d'être vertigineux. La musique s'est-elle arrêtée avec Schönberg, la peinture avec Picasso, la sculpture avec Giacometti, la danse avec Béjart? Hormis Philippe Genty, quels grands voyages de découverte, au théâtre, quelles grandes expéditions, depuis Ionesco et Beckett ?

Sans doute, nous sommes heureux de retrouver *La Parisienne* de Becque (Atelier), nous applaudissons de bon cœur au *Mari idéal* de Wilde (Théâtre Antoine), nous compatissons aux *Larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder (La Colline), nous apprécions le savoir-faire d'une Loleh Bellon *(La chambre d'amis,* Petit Théâtre de Paris). Mais quel que soit notre plaisir, nous ne ressortons pas du théâtre comblés. Ces pièces sont de 1885, 1895, 1971, 1995, respectivement. Pourtant, à l'exception du chef-d'œuvre de Mirbeau (Palais-Royal), même quand elles rencontrent le vrai dans l'analyse de notre nature, qu'elles anatomisent expertement tel repli de notre cœur, les œuvres de cette sorte, par moments, paraissent déjà, comme tel roman de Duhamel, de Gide ou de Mauriac, à des centaines d'années-lumière. Ce sont là comme de très lointains tableaux de famille que nous venons de revoir. Fort habilement retouchés, restaurés de main de maître, c'est vrai, mais tout de même, ces portraits, ces peintures d'un vice, d'une vertu, d'une passion, ces *caractères,* combien de fois ne les avons-nous pas déjà rencontrés ? Sartre y allait un peu fort, lorsqu'il voyait dans les critiques littéraires des «gardiens de cimetière». Mais on comprend un peu mieux les hurluberlus de la Villette. Pas de pouvoir plus purificateur que celui du feu, et nul, après tout, à vingt ans surtout, n'est tenu de se contenter d'un théâtre en deuil de son passé. («En cette fin de siècle, on est en deuil de tout», écrit Philippe Minyana, un de nos jeunes auteurs les plus prometteurs, à propos de son «cycle mortifère[5]« Faut-il parler de rituel, d'exorcisme ? Dionysos lui-même, à ce qu'on rapporte, ne détestait pas les sacrifices.

---

qui en est, lui aussi, au théâtre?

4 Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel,* Troisième entretien, dans : *Diderot et le théâtre. I. Le drame,* Paris, Pocket, 1995, pp. 127-128.

5 *Le Figaro,* 16 novembre 1995.

Quoi qu'il en soit, le vide comme ontologique laissé par l'antique explication de l'homme par le caractère, patent dans une pièce comme *Berlin, ton danseur est la mort*, d'Enzo Cormann (la Main d'Or), on voit bien comment les auteurs s'évertuent à le combler. Ils recourent au succédané le plus aléatoire et au fond le plus malencontreux de tous, à un remède pire encore que le mal: la violence. De beaucoup plus uniforme et répétitive qu'elle ne l'était chez Arrabal, elle déferle à présent sur les scènes, que ce soit celle de Lars Noren *(Sourire des mondes souterrains)*, celle d'Edward Bond *(Maison d'arrêt, Pièces de guerre, La compagnie des hommes)*, celle de Steven Berkoff *(Greek, Kvetch, Décadence)*, de Gaston Salvatore *(Staline)*... La plupart du temps, ces poseurs de bombes ne sont que des apprentis. Leur violence fait concurrence à celle du cinéma, ils ne la font ni sourdre, ni chercher à s'évacuer par mille canaux souterrains, ni travailler comme enfantent les entrailles de la terre expulsant enfin la lave dans une pluie de feu volcanique. Que de saisons déjà, passées à faire, moins bien que Genet, moins bien que Peter Weiss, même, dans le sadomasochisme ! Ce qui est déchiqueté, en fin de compte, c'est l'art du théâtre. De tous les *freedom-fighters* qui *se* proposent pour émanciper le théâtre, le soustraire à l'impérialisme du caractère, à la tyrannie de la Tradition, je ne vois guère que George Tabori *(Les cannibales, Mein Kampf, Variations Goldberg)*, trop rarement monté en France, qui possède le métier d'un authentique artificier. Plutôt que d'aller chercher leur inspiration du côté de la B.D., les agités de la Villette devraient étudier la mise en scène, due au même Tabori, du *Rapport pour une Académie* de Kafka (Conservatoire). Et méditer Artaud. Pour faire de l'agitation au théâtre, gagner la guerre de libération, il ne suffit pas de s'équiper d'un lance-flammes.

On a beau multiplier les efforts de compréhension à son endroit, c'est, au total, peu de sympathie que suscite le Royal de Luxe. Somptueux, cinq étoiles, oui - mais dans l'ordre du primaire. Les terroristes de son commando, par leur opération spectaculaire, réveillent, secouent la torpeur d'une poignée de spectateurs. Cela mérite d'être porté à leur actif. Mais la scène tout au long commentée dans cette chronique, on l'a dit, dure tout juste quelques secondes. Elle est aussitôt enveloppée, enrobée, noyée dans une production d'un crétinisme marqué. De sorte que, loin que la pièce soit un «coup d'éclat» (encore *Le Monde)*, elle se réduit à un coup de tonnerre immédiatement estompé, résorbé et récupéré par une fête ni carnavalesque, ni spirituelle, comme le proclament ses organisateurs, mais bête, tout bêtement, et bêtifiante.

Mais puisqu'on en est là, et qu'on finit tout de même par comprendre que le théâtre n'est qu'une vaste rigolade, puisque le Royal, souvent, parle pour nous, pour notre culture, dans le monde entier, exprimons, pour finir, notre regret que cette troupe se soit arrêtée en si bon chemin. Et permettons-nous de lui faire quelques modestes suggestions, pour le plus grand profit du public et de notre image à l'étranger. Certes, elle nous a bien montré, et de la façon la plus hilarante, la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie. (Cela appartient à la folle geste des Romains, dont elle a su à merveille rendre l'irrésistible comique.) Mais elle n'a rien tiré des autodafés, ni des sorcières, ni des hérétiques. Ni de Giordano Bruno. Ni de Ian Palach. Ni même de l'état de *Luftmensch*, auquel furent si cocassement accommodés, en notre propre temps, quelques millions de gus. Il y a là de quoi faire bien mieux que *Péplum* ! De quoi battre Hollywood sur son propre terrain !

Louis VAN DELFT
Université de Paris X - Nanterre

V. POUR CONCLURE...

Olivier ABITEBOUL :

Quelques réflexions sur la norme et la marge

LA NORME ET LA MARGE.

La notion de norme est ambiguë. Elle désigne en effet deux domaines tout à fait différents. Elle peut signifier tout d'abord ce qui doit être. Dans cette perspective, la norme s'oppose au fait comme l'ordre du prescriptif s'oppose à celui du descriptif. On constate un fait, alors qu'une norme impose, exige ou interdit. Mais en un second sens, la norme peut aussi désigner ce qui est. La norme est alors elle-même un fait, au sens où l'on dit que ce qui est normal correspond à ce qui existe dans l'ordre des choses. La norme fait alors ici référence non plus à l'ordre du prescriptif ou de la loi, mais plutôt à la réalité de ce qui est : la règle, plutôt que la loi. C'est d'ailleurs l'origine étymologique du terme : en latin, *norma* veut dire « équerre, règle ». La règle désigne alors moins ce qui doit être que ce qui est, et même plus, ce qui ne peut pas ne pas être, ce qui est nécessaire, car l'ordre de la règle est encore différent du simple ordre des faits. Il y a donc en réalité trois choses à distinguer : le fait, qui n'a rien à voir avec la norme, la règle, qui désigne la norme de ce qui est, la norme réelle, et enfin ce que l'on pourrait appeler la norme idéale, c'est-à-dire la norme de ce qui doit être.

La notion de marge, quant à elle, est univoque et ne souffre, prise en elle-même, d'aucune ambiguïté. Elle désigne le contraire de la norme, à la fois ce qui n'est pas conforme à la règle, ce qui est différent, spécial, exceptionnel, etc, et ce qui s'oppose à ce qui doit être : elle signifie donc écart et déviance.

Le problème des rapports entre la norme et la marge tient donc dans celui de l'équivocité de la norme. Mais le paradoxe de la norme qui désigne ce qui est et ce qui doit être rejaillit immédiatement sur la question de la définition de la marge et de la marginalité. Peut-on s'en tenir à une définition de la marge comme écart par rapport à la norme et évacuer toute forme de jugement de valeur sur la marginalité considérée comme déviance ?

La norme comme règle et la marge comme écart

Est normal ce qui a lieu fréquemment, le plus souvent. La norme désigne l'ordre des choses, c'est-à-dire en même temps fait référence au banal, au commun, à l'ordinaire. On peut par exemple savoir, dans cette perspective, ce qui est normal dans une société en analysant cette dernière d'un point de vue strictement statistique. Dans telle société, la règle est que telle attitude soit adoptée, que tel comportement soit courant. La règle est un peu ce qui existe selon l'ordre de la coutume, ou, si l'on préfère, des moeurs. Est normal ce que l'on a coutume de constater. La règle est alors ce qui fait que l'on se conforme aux us et coutumes d'un pays, d'une nation, d'une société. L'individu entre alors dans un moule. Il agit, pense, ressent comme on agit, pense, ressent dans la société où il se trouve. C'est le règne de l'idéologie, de la mode, des stéréotypes, de la culture unique, etc. La norme est donc ce qui homogénéise une société, qui favorise les ressemblances par rapport aux différences. C'est ce qui fait qu'on ne se pose pas de questions, ou plutôt que l'on se pose sans cesse la même question : suis-je normal et sinon comment faire pour le devenir ? Il y a comme un effet de peur vis-à-vis de ce qui n'est pas conforme au reste de la société. La norme est ainsi contraignante *même si elle n'est pas normative au sens de prescriptive*. La norme finit par exiger ce qu'au départ elle ne fait que proposer. De la simple constatation de ce qui est, l'individu ne peut pas s'empêcher de déduire, comme si cela était exigé, ce qu'il doit faire. L'individu se sent obligé par la norme, alors même que celle-ci n'exige rien. C'est

la force du nombre. C'est la puissance de l'argument quantitatif. En fait, tout se passe comme si ce qui est normal prenait tous les traits de ce qui est naturel. Un instinct invincible nous dicte de suivre la norme comme un instinct millénaire nous dit qu'il faut suivre la nature. Mais la nature de l'un est-elle nécessairement celle de l'autre?

Cette question de l'universalité de la nature humaine ou des particularités propres aux individus, c'est précisément celle que pose celui qui est dit marginal. Celui qui vit en marge de la société, c'est celui qui ne ressemble pas, mais qui diffère, voire dérive. Il est en écart par rapport à la norme. Le marginal n'est pas comme tout le monde. Il ne se conforme pas au moule, voire même est dit anticonformiste. Il est l'élément disparate de la société, le singulier, le bizarre, l'exceptionnel, l'exception qui confirme la règle. Mais il ne faut pas se tromper. Le marginal n'est pas ici en marge parce qu'il le voudrait, par l'effet d'une intention ou d'une décision conscientes, mais bien plutôt parce qu'il obéit lui aussi à une règle, sinon la règle, à une norme, sinon la norme : il ne suit pas la nature, mais il suit sa nature. Le marginal est ainsi un peu comme un monstre. Il obéit au paradoxe du monstre qui est en même temps un produit de la nature et un être qui contrevient aux lois de la nature. Le marginal est un monstre social : il est un élément de la société qui nie ou renie cette société. Le marginal n'est donc pas à proprement parler l'exclu. Il est bien plutôt celui qui *dérive à l'intérieur* du champ social. Il vit à la limite. Il n'est pas exclu car s'il l'était, il deviendrait conforme à une autre norme, ou bien resterait marginal, mais le marginal d'une autre société. C'est ce qui fait tous les problèmes d'une société : *le marginal n'est pas exclu.* Peut-être a-t-il une utilité dans la société ? On montre un monstre, on dénonce un marginal. Le marginal est paradoxalement admis par la société, car il permet à celle-ci de se reconnaître comme norme, il est indispensable pour montrer ce qu'il ne faut pas faire, pour confirmer la règle et dénoncer l'écart. La réflexion sur la marginalité devient alors indissociable d'une réflexion en termes de jugements de valeurs : un écart dénoncé, n'est-ce pas une déviance ?

La norme comme loi et la marge comme déviance

Si le normal s'oppose au pathologique, l'individu qui se conforme à la norme est-il bon là où celui qui s'en écarte serait mauvais ? La marginalité est-elle un mal ? Une conduite légale est-elle nécessairement bonne là où une conduite déviante serait forcément mauvaise ?

Ce que nous apprend la réflexion sur la marginalité, c'est précisément à mieux comprendre la notion de valeur. Celle-ci prend en effet un sens tout à fait différent suivant qu'elle est référée à la norme ou à la marge. Qu'en est-il tout d'abord du statut de la valeur du point de vue de la norme ? La norme est toujours persuadée que la valeur est de son côté. Ce qui caractérise la norme, c'est ainsi la bonne conscience, la certitude d'être du bon côté, dans la bonne tranche de la société. Etre normal, c'est être intégré à la société, et non pas en marge. Au fond, le partisan de la norme est un peu, dans le champ social, ce que le juspositiviste ou, si l'on préfère, le partisan d'un positivisme juridique, du droit positif, est dans le champ politique. Pour l'un, comme pour l'autre, le juste, c'est le légal, la norme, c'est la loi. On définira alors comme bonne conduite celle qui se conformera à la loi institutionalisée. Le fait de la loi, voilà ce qui doit faire autorité. La normativité de la loi est alors son aspect essentiel. La loi montre la voie à suivre, c'est-à-dire le bon chemin. Est normal celui qui obéit à la loi. Les lois sont en quelque sorte des lignes directrices pour une conduite vertueuse. La norme, c'est le bien.

Evidemment, c'est dans le creux de cette définition de la norme qu'apparaît celle de la

marge : le marginal n'a pas une conduite vertueuse, mais bien plutôt déviante. La marge, c'est le mal. D'un point de vue psychologique, un comportement déviant n'est-il pas d'ailleurs un comportement qui s'écarte de la norme sociale admise ? Le marginal est donc l'inadmissible. Et pourtant, on l'a dit, il est admis, de fait, puisqu'il n'est pas exclu. La marginalité repose en fait sur le paradoxe de la tolérance : peut-on aller, sous prétexte de tolérance, jusqu'à tolérer l'intolérable ? Le marginal se situe à la limite du tolérable et de l'intolérable. Il se rattache à des figures proches comme le révolté, le dissident, l'émeutier, l'insoumis, le rebelle, le séditieux, l'insurgé, le mutin, le factieux ou encore le révolutionnaire. Mais ce qui fait la spécificité du marginal, c'est son caractère non pas, à proprement parler, apolitique, incivique ou guerrier, mais plutôt asocial. La marginalité est ainsi signe d'anormalité. Il n'est pas normal de ne pas être social. Il est antinaturel d'être antisocial. Tel est le problème fondamental que pose la marginalité : c'est qu'elle réduit la différence existant entre la nature et la société, au point qu'à la limite, il n'y a plus de différence entre la première et la seconde. Est naturel ce qui est conforme au social. Au lieu de voir dans la société un cadre surajouté à la nature, la norme voit dans la société quelque chose de naturel. La société est devenue pour elle une seconde nature. Le marginal est alors celui qui instaure une fissure dans l'autorité de la nature ou, comme on veut, de la société.

Pourtant, que la marge signifie déviance, c'est ce qui n'est pensable que dans la perspective de la norme. Mais il semble impossible, si l'on cherche vraiment à comprendre ce que sont la norme et la marge, de ne pas prendre aussi le point de vue de la marge. La logique de la normalité, c'est de donner une valeur absolue à la loi. La logique de la marginalité, en revanche, nous apprend la relativité des valeurs établies par la norme.

La norme comme tradition et la marge comme innovation

Le marginal prétend remettre en question le système de valeurs établi par la norme. Mais que peut être plus précisément une critique de la norme ? La normalité, on l'a dit, crée un monde de conformité et d'homogénéité. Si bien que la norme crée le règne de la tradition. La norme aime préserver l'ancien, mais du même coup favorise la staticité, la fixité. De plus, elle a une préférence marquée pour les valeurs d'ordre, de régularité, de rigueur. La conséquence est évidemment qu'elle n'empêche pas la monotonie, l'ennui, l'uniformité. La norme, c'est en fait le retour éternel du même, de l'identique, c'est le risque du banal, du commun. C'est en même temps le risque de noyer l'individu dans la masse. Dans son caractère normatif résident aussi une rigidité et une austérité qui ne peuvent séduire le marginal. La norme, on l'a dit, est contraignante, répressive. Il y a une violence de la norme qui fait écho à la violence du marginal. La norme est par ailleurs trop structurante aux yeux du marginal. Elle l'emprisonne, à sa manière. Elle étouffe littéralement le marginal. A force d'être comme tout le monde, on ne se sent plus exister. La bonne conscience de l'homme normal fait le malheur du marginal. Pour lui, la normalité est, à la limite, signe de mort. Devenir normal, pour un marginal, si tant est que se soit possible, serait comme un sacrifice, un calvaire. La normalité, c'est un peu la moralité. Et le marginal, c'est un peu l'Antéchrist. Fuir le fardeau de la morale et de la tradition millénaires, voilà la raison de vivre du marginal. La tradition est pour lui signe de régression. C'est une antivaleur. La tradition est une valeur reconnue, objective. Le marginal ne peut se satisfaire de cette objectivité aride.

Ce que prône le marginal, c'est donc la création d'un nouveau système de valeurs. Il veut favoriser l'anticonformisme et l'hétérogénéité au sein de la société. Il n'a pour but que

de laisser libre cours à l'innovation. Il est partisan du règne de la nouveauté, du dynamisme, du mouvant, du changeant. Le désordre, l'irrégularité, l'asymétrie, la fantaisie sont à ses yeux des valeurs plus dignes d'estime que celles de la norme. La marginalité, c'est la marche en avant intermittente de la différence et de l'altérité. Car le marginal ne peut se détacher perpétuellement de la norme. Il fait des coups d'éclat. Le marginal est en quête d'originalité. En même temps, la marginalisation crée un processus d'autonomisation de l'individu. Le marginal est un homme libre. De toute contrainte. Sa violence à lui, c'est une puissance de contestation, de remise en question. Mais paradoxalement il se caractérise par la souplesse. Cette souplesse lui vient de son indifférence vis-à-vis de la loi. La loi ne le passionne pas mais l'ennuie. Il préfère sa liberté. Il vit au rythme de sa respiration : s'il n'est pas comme tout le monde, c'est que pour lui une chose compte plus que l'obéissance à la mode, c'est le sentiment d'exister. Pour ce faire, il a besoin de se séparer, de prendre les devants : la marginalité est avant-gardiste. Son bonheur fait le désespoir des gens normaux. Car il est la preuve qu'il n'y a pas qu'une seule voie, un seul chemin à suivre. La marge est l'ouverture sur les possibles. Elle est débordement. Débordement de la vie. Signe d'une plénitude orgiaque et dionysiaque. La marginalité, c'est l'amoralité (du point de vue du marginal) et l'immoralité (du point de vue de la norme). Le marginal aime le plaisir et l'innovation, le plaisir de l'innovation. Car l'innovation est progression. Elle est sa valeur dominante. Valeur qui souffre de n'être pas encore reconnue. Richesse et valeur de la subjectivité.

Finalement, le plus profond désir du marginal n'est-il pas en fait que la marginalité devienne norme ? Le paradoxe du marginal, n'est-ce pas de vouloir, d'une manière détournée, que la marge fasse loi ? Un monde de marginaux. Une société en marge. Un peuple à la dérive. Inversement, le paradoxe de la norme n'est-il pas de tirer profit du pouvoir innovant des marginaux ? La société ne se nourrit-elle pas, tel Moloch, du sacrifice de ces enfants de la norme que sont les marginaux ? La vérité de la marginalité est peut-être dans l'anarchie qui prononce paradoxalement le jugement dernier de la norme : c'est la société qui est monstrueuse, et pas le marginal, car elle est comme un tout qui vit de la mort de ses parties.

Olivier ABITEBOUL
Docteur en philosophie de l'Université de Provence

NOTE DE LECTURE

Louis van Delft. *Le Théâtre en feu. Le grand jeu du théâtre contemporain.* Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1997, 115 pages. ISBN 3-8233-4618-0.

Ce petit ouvrage - petit par le volume seulement, mais d'une grande richesse d'information et d'une grande acuité critique! - nous offre, en quatorze chapitres, parus initialement sous forme de chroniques dramatiques dans la revue *Commentaire* entre 1991 et 1997 (l'auteur nous a fait l'amitié de nous autoriser à reproduire deux d'entre elles dans les numéros 4 et 5 de *Théâtres du monde* en 1994 et 1995) un panorama intelligent et lucide, toujours empreint d'une causticité de bon aloi et d'une verve réjouissante, de la vie théâtrale en France et en Europe. Il s'agit de courts essais, d'une écriture incisive, - où l'auteur sait souvent faire preuve de provocation, au meilleur sens du terme, c'est-à-dire en ayant à coeur de briser les tabous, de heurter les préjugés, de balayer les idées reçues -, qui se dressent le plus souvent « à contre-courant des idées dans le vent, qui tentent de capter les courants profonds du théâtre français et européen au seuil de l'an 2000 ».

La lecture de ce livre est un véritable régal, que les érudits ne bouderont pas et que le grand public goûtera avec délices. Une simple interrogation : pourquoi diable un éditeur français n'a-t-il pas eu l'idée d'en assurer la publication et la diffusion ?

Maurice ABITEBOUL

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) et *Lectures d'une oeuvre : As You Like It* (Paris : Ed. du temps, 1997). 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 XVII° siècle» ainsi que d'articles consacrés aux rapports du théâtre et de la philosophie. A publié récemment *Diagonales : les rapports du théâtre et de la philosophie* (Avignon : ARIAS, 1997) et *Le Paradoxe apprivoisé* (Flammarion, 1998). A entrepris une recherche portant sur la pensée de Francis Hutcheson. Prépare actuellement un ouvrage, *Le Sens de la relation.*

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, 1998).

Christian ANDRES

Professeur à l'Université d'Amiens.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur *Le Siècle d 'Or,* de plusieurs traductions et de divers articles sur Lope de Vega, Cervantes, etc.

Michel AROUIMI

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université du Littoral (Département de Français). Diplômé de l'école du Louvre, il est l'auteur d'une thèse de Doctorat de III° cycle sur Kleist, Melville et Kafka et de nombreux articles et études, et prépare une thèse nouveau régime.

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.

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.).

Dorothée MARCIAK

Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure. Agrégée de Lettres Modernes.

Actuellement A.M.N. à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris. Prépare une thèse de Doctorat sur « Théâtre et légitimation politique à l'Age Moderne ».

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».

Françoise QUILLET

Professeur agrégée. Docteur ès Lettres de l'Université Paris IV - Sorbonne.

Auteur d'une thèse de Doctorat sur « L'Orient au Théâtre du Soleil ». Elle dirige à Rouen la compagnie « Théâtre du Monde ».

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.

Louis VAN DELFT

Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre (Département de Français), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur «le caractère à l'âge classique» et tient la chronique théâtrale de la revue «*Commentaire*».

Georges VOISSET

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université des Antilles-Guyane.

Auteur d'une thèse de Doctorat sur Chrétien de Troyes et ses sources celtiques. Traducteur de poésie malayophone, il a publié plusieurs ouvrages et articles sur la littérature malayophone et, notamment, *Pantouns malais* et *Le Livre des Charmes* (coll. Orphée / La Différence, 1993, 1997), *Sonorités pour adoucir le souci : poésie traditionnelle de l'archipel malais* (Gallimard, 1997) et *Histoire du genre Pantoun* (L'Harmattan, 1998).

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 L'HOMME EN SON THEATRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: L'homme en son théâtre

I THEORIES, TECHNIQUES ET EXPERIENCES THEATRALES
René AGOSTINI
Pour une esthétique du récit dramatique
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO
Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu
Maurice ABITEBOUL
La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard
Fatima FERREIRA
Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne
Michel AROUIMI
Zéami, Kleist.... et le TSE

II THEATRES POLITIQUES, THEATRES POPULAIRES
Bernard URBANI
Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine
Joseph VELASCO
Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?
Enrique BAEZA MARTINEZ
L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Diaz: *Le voilier dans la bouteille*
Brigitte URBANI
Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III EPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS
Maurice ABITEBOUL
Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène
Céline GARCIA
Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre
Jean-François PODEUR
Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal
René AGOSTINI
Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne
Bernard URBANI
Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIE DU NUMERO 2 AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THEATRE.
Louis VAN DELFT:
La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain
Albert BENSOUSSAN:
La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE.
Aline LE BERRE:
Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d'Arthur Schnitzler
René AGOSTINI:
Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?
Edoardo ESPOSITO:
La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo
Marielle RIGAUD:
Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation
Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE
Maurice ABITEBOUL:
A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden
Brigitte URBANI:
Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934)
Jacques PLAINEMAISON:
Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée
Jean-François PODEUR:
Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE
Didier ALEXANDRE:
Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel
Maurice ABITEBOUL:
Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello:*The Real Inspector Hound*
Anne LUYAT:
Le théâtre comme métamorphose:Wallace Stevens et Claude Régy
René AGOSTINI:
Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars
Michel AROUIMI:
Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 LE THEATRE JADIS ET NAGUERE... ET AUJOURD'HUI

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"
Maurice ABITEBOUL:
Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance
Christian ANDRES:
Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIECLE VINGTIEME
François CHEVALDONNE:
Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles
René AGOSTINI:
Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE
Jean-Claude CRAPOULET:
Le théâtre écossais de 1918 à 1926
Liliane MEFFRE:
Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein
René AGOSTINI:
La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène
Aline LE BERRE:
Laideur et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline* d'Ödön Von Horváth

IV. L'APRES GUERRE
Marielle RIGAUD:
Mort d'un commis voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire
Jean-François PODEUR:

Don Juan, de Leopoldo Marechal: du mythe à l'allégorie du salut
Maurice ABITEBOUL:
Lecture de *Au bois lacté,* de Dylan Thomas : attitudes galloises
Edoardo ESPOSITO
L'art de la comédie d'Eduardo de Filippo
Andrée STEPHAN
Le Chemin du Roy, de Francoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

V. EN CETTE FIN DE SIECLE
Bernard URBANI:
"Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne": Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*
Michel AROUIMI:
Suicide sur scène de la violence: à propos du théâtre de Joël Jouanneau
Anne LUYAT:
Chambres, de Philippe Minyana "la haute tension du langage"
Christian IMBART
La fin du consensus: à propos du *Barillet,* de Jean-Pierre Pelaez
Céline GARCIA
A propos du *Barillet :* éléments de mise en scène

SOMMAIRE DU NUMERO 4 PENSER LE THEATRE, AIMER LE THEATRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Penser le théâtre, aimer le théâtre

I. PENSER LE THEATRE: SUR LA THEORIE DRAMATIQUE, L'ART DRAMATIQUE ET L'ART DU COMEDIEN
Georges BARTHOUIL:
Leopardi et le théâtre
Marie-Françoise HAMARD:
Pour une poétique dramatique du silence: Maurice Maeterlinck, *Pelleas et Mélisande*
Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et paradoxe: l'argument de Diderot

II. ESPACE MENTAL ET ESPACE THEATRAL
Ciaran ROSS:
L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot,* de Samuel Beckett
Xavier CERVANTES:
Dédoublement de la représentation et représentation du dédoublement: les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto,* de Handel
Michel AROUIMI:
Le logiciel faustien

III. THEATRALISATION ET THEATRALITE
Bernard URBANI:
Charlus, de Jean-Louis Curtis ou Proust sur les planches
Brigitte URBANI:
..."Jusqu'à ce que la mer fût sur nous refermée": Vittorio Gassmann, Melville et Dante
Maurice ABITEBOUL:
Dieu, de Woody Allen: une pièce "sans queue ni tête"?... ou le triomphe de la théâtralité

IV.LE THEATRE ET LA VIE: PORTRAITS DE FEMMES
Aline LE BERRE:
Faute et expiation dans *Minna von Barnhelm,* de Lessing
Richard DEDOMINICI:
La femme, figure emblématique du théâtre de Gabriele d'Annunzio
Edoardo ESPOSITO: *Filumena Marturano,* d'Eduardo De Filippo, ou l'art d'une certaine forme de mélodrame napolitain

Jean-François PODEUR:
Femme allégorique et religion dans *La Bataille de Jose Luna*, de Leopoldo Marechal

V. AIMER LE THEATRE: CHRONIQUE
Maurice ABITEBOUL:
Phèdre, d'après Racine: "mise en scène contemporaine" de Stéphane Aucante
René AGOSTINI:
A propos de *La Fontaine aux Saints*, de J.M. Synge, par le "Théâtre du Rêve Eveillé"
Louis VAN DELFT:
Le bouillon et la saveur: le théâtre à Paris

SOMMAIRE DU NUMERO 5 CONTOURS DE L'ECHEC AU THEATRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Contours de l'échec au théâtre.

I. LA NOTION D'ECHEC DANS LE THEATRE DE LA RENAISSANCE
Théa PICQUET
La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ?
Christian ANDRES
La dialectique nationaliste de l'échec dans *Le Siège de Numance* de Cervantès
Maurice ABITEBOUL
La Tragédie de l'athée de Cyril Tourneur ou l'échec de l'"athéisme"

II. LE XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: AUTOUR DU THEME DE L'ECHEC
Bernard URBANI
Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre
Marie-Françoise HAMARD
Le Feu de Gabriele d'Annunzio ou l'ambition d'un nouvel opéra
Richard DEDOMINICI
L'échec de Corrado Brando: destin tragique et accomplissement du surhumain dans un drame de Gabriele d'Annunzio: *Plus que l'amour* (1907)

III. Le XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: L'ECHEC EN QUESTION
Aline LE BERRE
Esthétisme et mariage: une impossible gageure dans *L'Irrésolu* de Hugo Von Hofmannstha (1921)
Edoardo ESPOSITO
Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti: *Corruption au palais de justice* (1944)
Philippe WELLNITZ
De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre: le *théâtre de l'échec* de langue allemande

IV. LE XXe SIECLE ET LE THEATRE DE L'ECHEC: QUELQUES FORMULES A SUCCES
William M. BUCKNER
Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans *Fin de partie* de Samuel Beckett (1957)
Jean-Patrick FESTE
La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967)
Elisabeth ANGEL-PEREZ
De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond (1981): la tragédie restaurée

V. POUR UNE REUSSITE AU THEATRE: LES CONTOURS DE LA THEATRALITE
Olivier ABITEBOUL
L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens
Nicolas ROMEAS
A quoi sert le théâtre ?
Michel AROUIMI
Ce que dit le théâtre à propos de lui-même
Louis VAN DELFT Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline

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'hérédité 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 Couprié, *Le Théâtre* (Texte, Dramaturgie, Histoire)

SOMMAIRE DU NUMERO 7 THEATRE(S) ENGAGÉ(S) ?

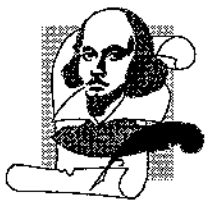
INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: Théâtre(s) engagé(s)?

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* 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* de Racine.

II. LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET L'AGE 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.

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.*

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...



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

Maquette, couverture, tirage :
IMPRIMERIE CENTRALISÉE DE L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON
Dépot légal : Juillet 1998
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 100 F