

LA PROMESSE ET L'OUBLI AU THÉÂTRE

*Mais avec tant d'oubli comment faire une rose,
Avec tant de départs comment faire un retour ?*

Jules Supervielle (*Oublieuse mémoire*)

*Viens là docile viens oublier
Pour que tout recommence*
Paul Eluard (*La Rose publique*)

*Promesses non tenues ! Inlassables semailles !
Et fumées que voilà sur la chaussée des hommes !*

Saint-John Perse (*Pluies*)

Toutes sortes et formes de promesses, engagements et serments, pactes, contrats et conventions - qui ont inévitablement pour effet d'hypothéquer l'avenir - peuvent lier l'homme « de parole », le soumettre à une fidélité à soi-même et à l'autre qui constitue sans doute le meilleur gage de sa temporalité. Dans le même temps, l'homme loyal témoigne, par son attachement à un passé qui le fonde et le définit (pour ne pas dire « le détermine »), de sa volonté d'adhérer de manière indéfectible à ses premiers enthousiasmes, à ses premières espérances - ou illusions ? -, de respecter ce qui fit et fut son histoire personnelle, de se plier à un « devoir de mémoire » qui l'honore, certes, mais surtout lui donne sens. Mais quelle peut être, entre promesse et mémoire, la part d'un certain droit à l'oubli, qui pourrait signifier un « vouloir vivre » ? Ne peut-on considérer aussi qu'une certaine émancipation, une certaine forme de liberté, promesse de vie, exige parfois que l'on fasse l'effort d'oublier (le moi soumis aux contraintes, la tradition sclérosante, la simple routine rassurante) ? A partir de quoi on peut se demander si la séquence promesse-oubli ne peut pas aussi faire place à la séquence oubli-promesse, s'il n'y a pas aussi dans l'oubli réparateur, salubre, revivifiant, la possibilité d'une promesse nouvelle à refonder.

La scène et l'écran, le théâtre, l'opéra et le cinéma nous offrent de multiples occasions de réfléchir à cette problématique, qu'il s'agisse de l'intégrer à des intrigues classiques (ou modernes), de la voir incarner dans des personnages à *n* dimensions, de la reconnaître dans telle thématique ou de la retrouver dans l'évocation des structures et mentalités propres à telle ou telle période de l'Histoire.

Théa Picquet-Stella, pour commencer, examine « la promesse de mariage » dans l'*Andria* (1517-18) de Nicolas Machiavel. Elle montre comment la promesse, « dans le cadre de la famille et de l'honneur, puis dans celui des relations entre générations différentes », aboutit à un épilogue heureux permettant le respect des engagements pris par chacun. Et pourtant, certaines complications de l'intrigue ne manquent pas d'entraîner la naissance de véritables dilemmes, comme lorsque le jeune héros se retrouve pris entre deux promesses contradictoires, celle qu'il a faite lui-même et celle que son père a contractée en

son nom - « qui engage l'honneur de la parenté » et que le jeune homme se doit d'honorer car, dans cette société, « le mariage est une affaire de famille », étant la source de projets d'alliance de la plus haute importance. Dans ces conditions, « comment honorer sa parole sans se déshonorer ? » Il semble que la comédie trouve alors des solutions (« la solution invraisemblable du dénouement ») qui, apparemment, évitent de tirer les conséquences logiques dont la tragédie n'aurait certes pas manqué de tirer parti.

Maurice Abiteboul, dans son étude consacrée à la mélancolie dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains (1587-1625), désigne comme source de ce mal du siècle « promesses trahies et oubli des valeurs spirituelles ». Dans les tragédies de la période, celles de Kyd et de Marlowe, déjà, celles de Shakespeare, surtout, celles aussi de Marston, de Tourneur, de Webster et de Middleton, c'est en termes véhéments que « s'exprime l'amertume d'un âge qui, après avoir beaucoup espéré dans les possibilités nouvelles qui s'offraient à lui - et cru aux promesses de lendemains enchanteurs -, découvre le désenchantement et le doute à son réveil ». La crise de la Renaissance, qui est à la fois une crise de conscience et une crise de confiance, conduit du constat d'échec (devant les promesses inouïes qui se trouvent inévitablement trahies par la finitude de l'homme) à l'amère désillusion et au cynisme affiché, quand, la mort dans l'âme, seront provisoirement - oubliées les valeurs traditionnelles qui devaient fonder un humanisme naïf. Le malaise jacobéen fut celui d'un âge qui « se trouva brusquement plongé dans un vide spirituel qui lui donna le vertige », mais « même au cœur des ténèbres, même quand les valeurs spirituelles semblaient avoir sombré dans l'oubli, continuait de luire, comme la promesse nouvelle d'un faible espoir, la petite flamme, jamais éteinte, d'une spiritualité renaissante ».

Jean Poitevin, à la fois enseignant et metteur en scène, nous fait part de ses réflexions et de son expérience, à partir d'un passage de *Richard III* (1593) de Shakespeare. Il examine en effet (dans l'extrait de l'acte 4, scène 2, vers 82 à 122) la promesse - non tenue - de Richard, qui n'est alors que duc de Gloucester, faite à son allié et complice Buckingham. Il y a manipulation, tromperie et fourberie, mais surtout, la promesse non tenue - pour raisons d'Etat ? par pur machiavélisme ? - donne l'occasion au plaignant de réitérer sa demande à maintes reprises, sans succès naturellement, ce qui finira par entraîner sa disgrâce. La promesse comme ressort dramatique, certes, mais aussi comme prétexte au « retour de l'horreur », comme « pour agresser le public, pour l'arracher à sa torpeur ». Telle pourrait être l'une des « leçons de *Richard III* ».

Jean-Luc Bouisson examine comment, dans *Le Roi Lear*, « de l'*hamartia* à la *catharsis*, promesse et oubli rythment les phases successives de l'action tragique ». Il y a, au principe de toute chose, « la faute tragique : l'oubli de Dieu » : il y a ainsi Lear qui « oublie son devoir de roi, mais aussi son rôle de père ». Et puis il y a aussi ces « enfants oublieux » que sont Gonerille et Régane, si promptes à renier leurs promesses et à oublier leurs devoirs sacrés envers le père. Il y a enfin « l'oubli de soi, l'oubli des maux(ots) », oubli salvateur qui permet à certains personnages « d'avancer sur la voie de la sagesse » et va contribuer à « la reconstruction de leur identité ». On peut enfin entrevoir l'issue de cette tragédie quand Cordélia et Edgar, dans chacune des deux intrigues, sont parvenus à « transformer les fautes d'oubli du père en oubli de la faute grâce à l'affirmation d'une promesse de pardon qui rendra possible la rédemption ». Cette promesse sera accomplie quand aura été accompli le voeu du pathétique roi Lear : « Oubliez et pardonnez... ».

Emmanuelle Garnier, partant de la promesse, du serment - et donc de l'honneur, « l'une des constantes identitaires » de la *Comedia* espagnole -, examine « le parjure comme ressort du comique dans *La Bague de l'oubli* » (1610-15) de Lope de Vega. Seule façon de contourner la grave question de l'oubli volontaire de la parole donnée, et donc du parjure, le dramaturge ne pouvait que considérer l'oubli comme une forme d'amnésie

pathologique, « renouvelant ainsi la thématique traditionnelle de l'honneur pour donner corps à une oeuvre qu'il inscrit à la confluence du rire et du drame, de la légèreté et du sérieux ». Il s'ensuit alors, par exemple, la mise en oeuvre de techniques impliquant des procédés d'inversion « comme celle qui consiste à donner du crédit au mensonge et, à l'inverse, à discréditer la vérité ». La pièce entière s'organise ainsi autour de la thématique centrale de la promesse et de l'oubli « en un va-et-vient entre les moments de lucidité et les moments d'absence (...), empêchant le traitement par le sérieux d'un sujet pourtant grave ».

Christian Andrès examine « la promesse et l'oubli dans *Le Chien du jardinier* (1618) de Lope de Vega et *L'Abuseur de Séville* (1630) de Tirso de Molina ». Après quelques « brefs préliminaires philologiques » à propos des deux termes concernés, il analyse « la promesse amoureuse dans les deux *comedias* », puis entreprend de définir « l'oubli et ses variations érotico-psychologiques ». Il est clair que les enjeux sont bien différents dans ces deux pièces : la première, *comedia* palatine où dominent la fantaisie et le rêve, propose une atmosphère ludique et une ambiance festive - d'où n'est pas absente une certaine veine satirique - et se termine par un mariage providentiel ; dans la seconde, en revanche, pièce qui a atteint, on le sait, une dimension mythique, « le contexte est bien plus grave » et la fin se veut édifiante avec le châtement de Don Juan, coupable sacrilège, parjure et « abuseur », pour qui « la promesse et l'oubli sont un véritable art de vivre ». Dans ces deux pièces, cependant, l'intrigue est bâtie, pareillement, « à partir de ces deux mécanismes psycho-sociaux que sont la promesse et l'oubli de la parole donnée ».

Perle Abbrugiati montre comment, dans *La Locandiera* (1753) de Carlo Goldoni, « l'accomplissement de la promesse que Mirandoline avait voulu oublier contient bel et bien l'enjeu ambigu d'une pièce subtile qui peut avoir des mises en scène contradictoires ». C'est qu'en effet le personnage secondaire qu'est Fabrice jouant un rôle primordial dans l'intrigue, on se rend bientôt compte que « le travail théâtral sur ce personnage peut donner la clé du sens qu'on voudra faire émerger parmi tous les sens possibles de la pièce ». D'autre part, il faut prendre en compte le double mouvement qui fait que Mirandoline doit à la fois oublier et tenir sa promesse « pour défendre sa liberté ». En fait, « si *La Locandiera* pose le problème de l'oubli d'une promesse (et de son retour triomphant), la pièce pose bien plus encore le problème de l'oubli de soi ». Car on pourra présumer qu'aussi bien le Chevalier que Mirandoline se seront oubliés « en contrevenant à leur propre système »... à moins que « leur entêtement déraisonnable » ne les ait conduits en fait « à oublier ce qu'ils sont vraiment, des êtres de désir ».

Aline Le Berre montre comment, dans *Clavigo* (1774), « Goethe se livre à une analyse de la validité des promesses en matière d'amour », suggérant que la rigueur et la rigidité des engagements sont incompatibles avec l'essentielle plasticité de la vie, car « alors qu'elle est un flux constant, qu'elle implique mouvement et métamorphose, ils ont pour objectif de figer une situation ». Et ainsi, « l'engagement amoureux, selon lui, est contre nature, car il ambitionne d'éterniser un instant ». Goethe tient donc dans cette pièce un discours assez subversif, qui correspond véritablement à « une interrogation sur la morale », ce qui le conduit par exemple à faire preuve d'une « relative indulgence à l'égard de son héros parjure ». Et en fin de compte, se profile en arrière-plan de cette pièce, qui donc « se place sous le signe de l'ambiguïté », « une interrogation typiquement goethéenne sur la compatibilité de la morale amoureuse avec la vie, bref, sur un possible accord des lois sociales avec l'épanouissement de l'individu » - position d'ailleurs d'où n'est pas absent, d'une certaine manière, ce qui ne peut apparaître que comme « un plaidoyer *pro domo* ».

Richard Dedominici constate, dans son étude consacrée à l'opéra italien au XIX^{ème} siècle, et notamment dans son analyse des grands opéras de Bellini et de Verdi, que « les liens forgés, pactes, serments, respect, oubli ou non-respect des promesses ont toujours constitué un ressort puissant de l'action dans les opéras bouffes mais surtout *serie* du répertoire italien du XIX^{ème} siècle ». Il étudie successivement les avatars des « serments d'amour » dans *La Norma* (1831) de Bellini ainsi que *La Traviata* (1853) et *Aïda* (1871) de Verdi, mais aussi examine « l'ambiguïté et la trahison comme ressort principal de l'action » dans « les serments politiques » dans *Don Carlos* (1867). Il explore de manière plus détaillée enfin « la place et l'importance du serment et de la trahison » dans *Simon Boccanegra* (1857 mais 1881 dans sa version définitive) où se pose la question de savoir « comment, en dépit des aléas, de la vie, du destin, des alliances contractées, des serments pris, des engagements publics ou privés, comment tenir ses promesses politiques lorsqu'on a été élu ». Sans doute fallait-il, pour rendre compte de tels enjeux, tout le génie de Verdi, « représentant de l'art le plus populaire de son temps ».

Emmanuel Njike nous fait part d'une expérience pédagogique originale qui a pu aboutir à la composition par un groupe d'étudiants (dirigés par leur professeur) d'une « suite apocryphe à *Les Mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre ». Les propositions qui sont faites ont pour but d'imaginer, d'un point de vue « tantôt pro-chrétien, tantôt pro-athée », des réponses à des questions que le dénouement semble avoir éludées. Que dire de la victoire d'Oreste ? Comment pourra-t-il surmonter le divorce apparu entre son peuple et lui ? Quel avenir le royaume se prépare-t-il ? Comment admettre « qu'un être humain puisse contrecarrer en toute impunité l'omnipotence divine » ? Autant de questions auxquelles cette « suite apocryphe » apporte des solutions dont la théâtralisation met en évidence la force de conviction dramatique. L'accent est mis sur « l'émancipation du peuple vis-à-vis de la divinité » et Oreste nous apparaît sous les traits d'un « héros révolutionnaire » : c'est alors le moment de faire table rase d'un passé tyrannique (« *Egisthe est mort et les mouches sont parties* ») et de porter ses regards vers un avenir plein de promesse (« *Un nouveau jour plein de promesse se lève sur Argos* »).

Carole Rodier, dans une étude intitulée « L'instant exhale ses promesses d'oubli dans *En attendant Godot* et *Fin de Partie* de Samuel Beckett », met en évidence cette tension douloureuse « entre l'absurdité proluxe et l'éternité morbidement silencieuse » qu'est la condition humaine. Elle montre comment pour Beckett, « exaspération morbide de l'instant, le présent est éternel, fleuve d'oubli sans forme ni but ». Ce qui caractérise l'expérience humaine, c'est « l'attente sans fin d'un objet qui est par définition inatteignable en même temps qu'est affirmé le caractère éphémère de l'instant »... ce qui explique en partie la mémoire défaillante ou l'amnésie des personnages beckettien. C'est pourquoi aussi, d'ailleurs, le moi qui se dilue vers son néant tente parfois de se fonder sur « *la belle époque* », « ce lieu des décombres et d'un renouveau où promesses et oublis sont tissés dans la toile de l'être ». On comprend que le théâtre de Beckett soit, avant tout, un théâtre où s'avive et s'exacerbe le sentiment de la profonde souffrance existentielle tant il est vrai que « les textes beckettien oscillent entre la promesse d'une illusoire transcendance et l'oubli qui est rappel de l'immanence ».

René Agostini, dans un commentaire « à propos de *La Société de chasse* de Thomas Bernhard », romancier et dramaturge autrichien, stigmatise ce système « où la culture est aux mains de ces intellectuels-là dont on ne saurait faire aucun éloge parce qu'ils sont devenus les piliers les plus sûrs et les plus inébranlables du conformisme et du conservatisme ». Il est question dans cette pièce de l'Écrivain qui a « toute sa place dans cette société (...) parce qu'il ne l'a pas », « échappant à tout pouvoir » car il est « insaisissable, irrécupérable... chaotique mais libre comme personne », porteur de toutes les promesses (y compris celle qui annonce la *liberté de voir et de dire*) que dénie une

société sclérosante, soucieux d'afficher une volonté, celle d'oublier les discours de la culture officielle. Cette pièce, indéniablement, aura eu pour effet de « rafraîchir la mémoire et l'esprit », même si en fin de compte on ne parvient jamais à empêcher l'abattage des arbres...

Ouriel Zohar consacre son étude à « l'oubli et la promesse de la joie traditionnelle dans le théâtre collectif au kibboutz ». En sa qualité de directeur du Théâtre de Technion à Haïfa, il nous fait part de son expérience lors d'une session au cours de laquelle « se créa un cadre à l'intérieur duquel s'articulait l'étude des idées des premiers pionniers par rapport à la tradition ». Il montre notamment comment « la culture kibboutznique est celle des jeunes en révolte contre le passé » et aussi une « culture prolétarienne en opposition avec l'idéologie bourgeoise » ; mais, en même temps, qu'elle a su « favoriser le renouvellement des fêtes et même leurs formes », c'est-à-dire qu'elle est à la fois un mouvement qui aura contribué à « trouver des contenus alternatifs à chaque tradition » et, par l'application du principe qui doit « laisser l'initiative à l'événement lui-même » et par la mise en place d'ateliers de création, à « catalyser une dynamique des participants » et à créer de nouvelles perspectives de création. Il semblerait toutefois que « l'expérience de confrontation culturelle et sociale dans chaque kibboutz (...) n'ait pas donné encore tout le potentiel de renaissance dont elle est capable ».

Michel Arouimi, dans une étude intitulée « Le secret du théâtre sous la caméra d'Orlow Seunke », montre comment, dans *Pervola*, « le théâtre a le premier rôle dans ce film où il nous parle de lui-même, en empruntant la voix de cet acteur déshérité par son père, qui met en scène sa dérive passée et sa quête filiale ». Il y est question notamment de « l'oubli dont souffre Simon [et qui] masque une mémoire repentante, dont Simon n'éprouvera la lumière qu'après la mort de son père ». Il y est aussi question de « la violence mimétique des deux frères », soulignée ou rehaussée par « une mise en abyme de la dualité ». Si « le souvenir des tragédies grecques est sensible dans cette histoire où la figure d'Antigone le dispute à celle d'Oedipe », il n'empêche que, dans le film d'Orlow Seunke, « la métaphorisation du théâtre » reste tout de même en deçà de l'approche de la vérité - à laquelle le cinéma semble bien être, tout compte fait, le meilleur moyen d'accéder.

Louis Van Delft, chroniqueur théâtral chevronné, présente avec l'humour dont il est coutumier, sous le titre « Un certain oubli du théâtre », un diptyque qui stigmatise - avec une verve et une malice qui dissimulent à peine une saine indignation - le mal dont souffre le théâtre. Il s'agit essentiellement de cet oubli mortifère de la grande tradition (qui se voulait *au service* de l'art) dont font preuve certains metteurs en scène, de l'ignorance et du mépris qu'ils affichent à l'occasion à l'égard de leurs grands prédécesseurs, ou de la morgue qu'affichent volontiers certains dramaturges contemporains « amnésiques ». En deux textes savoureux sont passés en revue les petits travers et les grandes prétentions qui caractérisent certains acteurs débutants (ou non), auteurs dramatiques et metteurs en scène - qui confondent audace et créativité avec la manie de l'originalité à tout prix. La rencontre chez Pluton de Shakespeare, Calderón de la Barca et Pirandello est, entre autres, un de ces morceaux de bravoure que les connaisseurs ne pourront manquer d'apprécier.

Olivier Abiteboul nous livre, pour finir, quelques réflexions sur l'association, dans l'expression « vouloir oublier », de deux concepts apparemment contradictoires et, pour illustrer sa démarche, nous invite à « interroger le mythe d'Orphée ». Il suggère que l'erreur d'Orphée, c'est « de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable qu'est l'impossibilité d'oublier Eurydice ». Faisant ensuite référence à la première des *Méditations métaphysiques* de Descartes (« *me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues* »), il montre qu'il s'agit véritablement alors d'un « doute volontaire » qui consiste à « vouloir oublier tous les présupposés de la pensée », ce qui équivaut, entre autre, à « une

lutte de la volonté contre l'habitude ». Allant plus loin encore, on peut - c'est Marcel Proust qui prête cette interprétation au Narrateur d'*Albertine disparue* - confondre cette illusion du « vouloir-oublier » avec notre « instinct de conservation ». Le « vouloir-oublier » ne serait-il pas, en fin de compte, qu'un « vouloir-vivre », « une force plus forte que moi qui me force à être fort » ?

Ce numéro de *Théâtres du monde* s'était fixé pour objectif de démêler la part de la promesse et celle de l'oubli au théâtre. Les nombreux exemples qui auront illustré cette thématique auront ainsi eu le mérite de démontrer que sur la scène - qui nous renvoie l'image de nos misères communes et de nos joies -, comme sur la grande scène du monde et de la vie, si l'homme se constitue dans la nécessaire fidélité à son histoire et a besoin pour se construire d'un constant travail de mémoire, la féconde puissance de l'oubli peut parfois cependant contribuer à refonder la promesse, à la revivifier, à lui donner la chance d'un renouvellement salutaire.

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication

PS. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

- * N° 11 : La parole, le silence et le cri au théâtre (2001).
- * N° 12 : Rêves et cauchemars au théâtre (2002).
- * N° 13 : Magie, sorcellerie et merveilleux au théâtre (2003).