

LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

Car rien n'est bon ou mauvais en soi, tout dépend de notre pensée.
(Shakespeare, *Hamlet*, II.2)

Le mal que font les hommes vit après eux : le bien est souvent
enseveli avec leurs cendres.
(Shakespeare, *Jules César*, III.3)

Le mal et le malheur au théâtre.

Un thème éminemment dramatique et qui met en question le destin même de l'homme. Qui remet en mémoire et réactualise dans l'instant les éternelles interrogations qui taraudent l'esprit humain depuis toujours. C'est la question fondamentale qui traverse le Livre de Job et qui met en branle tout le théâtre d'Eschyle, de Sophocle et de Shakespeare, qui suscite les réflexions les plus profondes des philosophes et imprègne les pensées les plus inspirées des poètes. Qui hante les toiles les plus mémorables d'un Edvard Munch, les compositions musicales les plus déchirantes des Beethoven et Schubert, les œuvres cinématographiques d'un Ingmar Bergman ou d'un Antonioni¹. Mais aussi la plupart des romans policiers, qui ne se contentent pas d'évoquer le mal et le malheur mais les peignent – avec parfois une complaisance parfois suspecte, il est vrai.

L'œuvre d'art – et singulièrement la pièce de théâtre –, qui rend compte d'une expérience humaine qui est le lot de chacun (« la loi commune », comme le dirait la mère d'Hamlet) et rencontre le malheur à un moment ou à un autre de son existence (selon un dosage qui reste soumis aux caprices de la contingence et qui échappe bien souvent aux prévisions les plus assurées de la statistique), se distingue de l'évocation crue et directe du simple fait divers par le retentissement qu'elle exerce sur notre *psyche*. Le mal que re-présente l'œuvre d'art, et le malheur qu'il peut susciter, ce sont là des figurations de situations ou de circonstances qui peuvent, paradoxalement, nous toucher et nous faire réagir plus encore que leur réalité, laquelle n'est pas, comme l'est la pièce de théâtre par exemple, re-présentée (présentée pour la seconde fois) mais bien *présente* de toute sa violence et sa brutalité premières. Dans la réalité, le mal est susceptible de nous accabler, de nous laisser sans réaction et sans voix – à moins que ne jaillisse soudain le cri – : l'homme qui rencontre le malheur est atterré, frappé de stupeur et d'incompréhension. Il peut même, comme Hamlet, être surpris, et s'indigner, pris soudain d'un sentiment de culpabilité, de se trouver ému devant le spectacle d'une émotion feinte (et pourtant plus vraie, en apparence, qu'une émotion provoquée par un malheur réel) – et donc confusément honteux d'éprouver l'embarrassante impression d'être plus ému par une re-présentation du malheur que par le malheur qui le frappe personnellement :

N'est-il pas monstrueux que ce comédien,
Pour une simple fiction, pour l'ombre d'une douleur,
Puisse plier si fort son âme à son idée
Que tout son visage en devienne blanc,
Et qu'il y ait des larmes dans ses yeux, de la folie dans ses gestes,
Et que sa voix se brise, et que tout en lui se conforme
Au vouloir de l'idée ? Et tout cela, pour rien !
Pour Hécube !
Qu'est Hécube pour lui, qu'est-il lui-même pour Hécube,
Et pourtant, il la pleure... Oh, que ferait-il donc
S'il avait le motif impérieux de souffrir
Que j'ai, moi ? (*Hamlet*, II.2.527-538)

¹ Ce n'est sans doute pas sans une raison profonde qu'une toile de Munch et un film d'Antonioni s'intitulent tous deux « Le Cri » – sans doute la réaction la plus spontanée de l'homme face au malheur qui le frappe.

C'est là tout le mystère du pouvoir troublant de l'art, c'est là toute la force de la magie du théâtre qui produit des effets inattendus, voire inquiétants, sur une sensibilité qui se trouve alors subtilement éprouvée et habilement dirigée vers des contrées inexplorées de l'âme.

ÉTUDES SUR LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

Les études qui suivent nous conduiront, au fil des siècles, vers ces grands connaisseurs de l'âme humaine et grands maîtres de l'illusion théâtrale que sont entre autres Grazzini et Lope de Vega, Shakespeare et Schiller et aussi Ferdinand Raimund et, plus tard, Pirandello et Garcia Lorca, Samuel Beckett et Sam Shepard par exemple. Elles seront suivies de réflexions et commentaires sur le mal et le malheur et sur le Mal, moteur de l'Histoire.

Notre Atelier d'Écriture sera consacré à la publication d'une courte pièce de théâtre ainsi qu'à quelques pages où sont mis en scène deux philosophes, grands « fulminateurs et flagellateurs » devant l'Éternel.

Éric LECLER porte d'emblée, en guise d'ouverture à la série d'études spécifiques qui vont suivre, un regard attentif sur ce qui paraît constituer « la tentation de la pitié » dans la représentation (ou manifestation ?) théâtrale de la douleur et il propose, se référant à Aristote et à saint Augustin, une réflexion sur le plaisir du spectateur devant le déploiement du mal et du malheur au théâtre.

Il souligne que « la catharsis n'est pas le plaisir mimétique pris au malheur, mais le moment d'une réflexion critique qui place le spectateur au-dessus du malheur des héros tragiques ». Il précise notamment : « Le théâtre de la cruauté ressortit à une autre esthétique, celle du pur spectacle sadique condamné par Saint Augustin. Mais il s'agit alors d'une autre forme d'art, qui fait du théâtre l'un des *ludi* romains. La capacité de la pièce à proposer une lecture du malheur (Ricœur) serait alors l'élément critique permettant de distinguer entre cruauté et terreur. » Son analyse nous permet alors de mieux prendre conscience de la fonction irremplaçable de la catharsis : « Le bénéfique individuel et collectif en serait immense : épargner à l'individu et au groupe social les dégâts causés par le malheur, leur faire vivre sur le mode de la fiction le mal, le châtement, sans rien y perdre réellement. Le théâtre serait donc le lieu d'une expérience symbolique, l'expiation d'un mal anticipé sur le possible. » Il rappelle alors la question essentielle posée par Saint Augustin : « Mais pourquoi donc l'homme veut-il s'apitoyer au spectacle d'aventures lamentables et tragiques : il ne voudrait pas lui-même les souffrir, et cependant, spectateur, il veut, de ce spectacle, éprouver de la douleur, et cette douleur même est ce qui fait son plaisir ? ». Il est clair que ce que Saint Augustin dénonce ici, c'est le plaisir pris à la souffrance d'autrui, « la liaison perverse entre la jouissance (*voluptas*) et la souffrance (*dolor*) ». Saint Augustin soulignait en effet que « dès que l'on aime esthétiquement le malheur des autres, l'on n'éprouve plus de la pitié, mais on erre dans le non-être de la fiction théâtrale » (qu'il nomme folie / *insania*).

Nous sommes appelés à reconnaître que le mot malheur « n'a de sens que par rapport à l'attente déçue d'une satisfaction contrariée » tant il est vrai que « le malheur n'existe que pour un regard qui vise le bonheur, que pour un esprit préparé au récit heureux d'une concordance entre les faits et les attentes ; bref le malheur n'existe pas, sinon comme la négation de l'adéquation au monde due à l'erreur (*hamartia*) ». Pour exemple magistral on peut se référer au modèle absolu de la tragédie qu'est *Œdipe roi* de Sophocle, « qui fait coïncider l'événement pathétique et terrifiant (Œdipe se crevant les yeux) avec le dénouement (le meurtrier de Laïos, responsable de la peste qui frappe Thèbes, est identifié et puni) et surtout avec la reconnaissance » avérée au dénouement. Ainsi le processus de cette mise en œuvre du malheur semble être le suivant : « Le malheur touche le personnage ; l'effroi devant le malheur fond sur le spectateur, et la pitié pour le personnage l'envahit, au moment précis de la re-connaissance. »

Ce processus pourrait bien être celui qui préside à toute représentation du mal et du malheur au théâtre, même s'il prend, au cours des siècles – et en fonction des aires culturelles concernées, des formes diverses et variées et des développements parfois erratiques.

Théa PICQUET examine, dans son article intitulé « La comédie du *Cinquecento* et le mal », la pièce d'Anton Francesco Grazzini (aussi appelé Il Lasca), *Il Frate (Le Frère)*, unique farce qui nous

soit parvenue de lui. Elle précise tout d'abord les différentes connotations du terme, puis après avoir évoqué la biographie de l'auteur, se donne pour objectif d'analyser « les conditions d'écriture de la pièce ». Jouée pour la première fois le soir de l'Épiphanie 1540, à Florence, cette farce commence par un Prologue, lequel « excuse par avance le choix du protagoniste, un religieux ».

Les personnages évoquent, chacun, les malheurs qui les ont frappés. Pourtant, « la calamité que représente la peste est à peine évoquée par Margherita lorsqu'elle se souvient d'un religieux de ses amants et de sa 'bonne nature', qui fut emporté par ce fléau ». Elle insiste en revanche sur « sa misérable condition de servante » et se lamente sur son sort, se considérant comme « la plus infortunée des femmes ». Un autre personnage féminin de la pièce, Caterina, se plaint de sa condition d'épouse malheureuse et, elle aussi, « d'être la plus maltraitée des femmes ». Elle manifeste sa souffrance « à la fois d'être trompée et de devoir rester 'à jeun', et conclut qu'il vaudrait mieux enterrer les femmes vivantes dès leur naissance ».

En fait, tous ces personnages se trouvent frappés par le malheur de leur condition et ont pour seul objectif, pour seule obsession, d'y échapper. Pour ce faire, ils se déprennent de tout scrupule moral ou religieux. Nous constatons en effet que « le mensonge, la trahison, la manipulation ne semblent avoir aucun secret pour eux ». Il est manifeste que, dépourvus de tout sens moral, ces personnages ne se font pas faute d'utiliser « le mensonge, la tromperie, la manipulation pour arriver à leurs fins ». Même ceux d'entre eux qui auront des velléités de repentir, sauront se trouver quand même des excuses pour tenter de *relativiser* leurs péchés ou leurs fautes. Amerigo, par exemple, qui, après avoir cru un moment « profiter des charmes de sa bien-aimée », finit par se retrouver avec son épouse légitime et, à l'heure de se repentir de ses intentions adultérines et d'accepter toute pénitence, « proclame cependant qu'il n'est pas le premier à avoir péché » – ce sur quoi renchérit frère Alberigo : « pécher est humain, s'amender est angélique, persévérer est diabolique ».

Il apparaît ainsi qu'Anton Francesco Grazzini présente, dans ce qui en fin de compte est pourtant une farce, « un univers impitoyable, caricatural, dépourvu de scrupules, où les personnages [...] n'ont aucune notion du bien et du mal si ce n'est en relation avec leur propre plaisir ».

Christian ANDRÈS propose pour sa part une étude consacrée à une pièce sombre de Lope de Vega. Il note d'emblée que *El Castigo sin venganza* (*Le Châtiment sans vengeance*) est une pure « *tragedia* » lopesque, dépourvue totalement d'interventions bouffonnes du valet (*gracioso*) aussi bien que « des amours ancillaires et parallèles qui font écho – sur le mode burlesque – à celles des maîtres (le *galán* ou jeune premier, et la *dama*, le premier rôle féminin) ». On trouve bien, en revanche, la présence de personnages de haut rang et un dénouement (ou « catastrophe ») doublement macabre « où l'amant, trompé par son propre père, est poussé à son insu à assassiner sa propre maîtresse, à la suite de quoi il sera assassiné lui-même ». Il s'agit en effet, dans cette tragédie où le mal et le malheur règnent sans partage, du « strict enchaînement fatal d'actions et de paroles amenant au macabre et machiavélique dénouement », à savoir : le meurtre par Federico (le jeune amant de sa propre belle-mère) de Casandra (épouse de son père, le duc de Ferrare), et celui de Federico, ordonné par son propre père, le duc. Il semble bien alors que le duc punit ainsi *sans vengeance*, « par acte de justice légitime et paternelle (le père se substituant à Dieu lui-même offensé par un tel adultère) les amants coupables de s'aimer ». Mais intervient ici la notion d'honneur qui, inspiré par des motifs apparemment louables et légitimes, servira cependant à couvrir ce qui n'ose s'avouer être tout de même une vengeance privée : le duc de Ferrare, en effet, ne saurait hésiter à faire appliquer aux coupables qui l'ont offensé un châtiment qui lavera son honneur bafoué. Mais, preuve manifeste de la présence du Mal à l'œuvre, « il le fera avec beaucoup de ruse, de perfidie et un étonnant sang-froid, ne souhaitant pas rendre public le châtiment des amants adultères ».

Certains termes, présents à plusieurs reprises dans la pièce, tournent plus ou moins autour de l'idée du mal, tels ceux de « faute » (*culpa*), « abîme aveugle » (*ciego abismo*), « excès ». Mais il existe aussi « tout un registre avec le mal d'ordre comportemental et passionnel, autour de l'adultère et des amours incestueuses entre la belle-mère et le beau-fils ».

On prend bien conscience, dans cette tragédie où souffle avec violence le vent du malheur, qu'il s'agit d'une histoire d'amour et de mort, de bien et de mal, de bonheur et de malheur. L'on assiste à un drame parcouru par une passion amoureuse éphémère mais intense, « vécue jusqu'à son paroxysme, au-delà du bien et du mal, née du bonheur/malheur d'une rencontre (presque) fortuite, et engendrant sa propre destruction par le fait même de n'avoir pas pu être évitée ».

Henri SUHAMY nous livre à son tour une étude qui explore « le mal et la douleur dans le théâtre de Shakespeare ». Il note, pour commencer, que si, « dans la vie réelle le mal se dissimule, au théâtre, il apparaît en pleine lumière, du moins aux spectateurs, sinon aux personnages de la pièce ». Il rappelle en effet que le mal « constitue au théâtre un ressort dramatique de première importance [et que] la douleur qui en résulte chez les victimes, ainsi que souvent chez ses agents eux-mêmes, fournit une partie de l'éloquence lyrique [qui] se déploie sur la scène ». Et ainsi, il apparaît que « le mot *malheur* combine l'actif et le passif, renvoyant à la fois à un événement destructeur et au sentiment de désespoir qu'il provoque ». Il souligne, par exemple, que « les drames de vengeance, très populaires aux époques élisabéthaine et jacobéenne [...] entraînent le vengeur dans une spirale maléfique ».

L'auteur de l'article, faisant référence aux sept péchés capitaux, présente ensuite les « visages du Mal selon l'éthique traditionnelle ». Il signale que « Shakespeare apparaît comme ayant une vision traditionnellement biblique et chrétienne du bien et du mal, liée à une foi arrimée sur de solides certitudes éthiques, étrangère au cynisme comme à l'hypocrisie » et que, parmi les nombreux personnages que ce dernier a créés, « peu échappent aux turpitudes répertoriées ». Il mentionne tout d'abord l'orgueil – « que, stigmatisé sous l'appellation grecque d'*hybris*, on considère souvent comme le ressort tragique par excellence » – et précise que *La Tragédie de Coriolan* « illustre ce thème avec une richesse et une subtilité inégalées ». Les drames historiques, par ailleurs, « donnent des exemples démonstratifs des ravages causés par cette pulsion ». Et il note d'autre part que, « dans *Jules César*, il suffit à Brutus de dénoncer l'ambition de César pour que la foule approuve aussitôt le meurtre qui a mis fin à sa carrière ». Il ajoute que « parmi les tragédies, c'est bien entendu *Macbeth* qui illustre le thème du Mal de la façon la plus profonde et la plus spectaculaire, plus serrée, plus conceptuelle que *Richard III* ». À l'*invidia*, ensuite, à laquelle on peut associer non seulement l'envie, mais aussi la haine (et donc la vengeance), il rattache la jalousie, « motif récurrent dans les tragédies de Shakespeare, et même dans ses comédies ». Il expose que « la fureur, la rage, qu'elles soient vengeresses ou simplement autoritaires [cf. le jeune Clifford dans la deuxième partie d'*Henri VI*, Titus Andronicus, Capulet dans *Roméo et Juliette*, la foule dans *Jules César*, Richard III et surtout Othello, Lear, ou Posthumus dans *Cymbeline*, et Cymbeline lui-même], non seulement sont laides, du point de vue esthétique, mais elles ont toujours des conséquences maléfiques ». On pourrait encore mentionner « la cupidité, avec son corollaire l'avarice, au sens moderne du terme, qui est également source d'ingratitude » (*Le Roi Lear* et *Timon d'Athènes*, par exemple. La luxure également constitue « un moteur dramatique non dénué d'importance dans l'œuvre de Shakespeare » qui la traite de façon ambiguë dans *Antoine et Cléopâtre*. Et même le personnage de Falstaff, « notoirement glouton et paresseux » peut être évoqué ici « car Shakespeare pense et écrit presque toujours en moraliste ».

Il convient encore de souligner que « dans les âmes aussi les maléfices peuvent régner ». Et ainsi, « des représentations du Mal sous forme de personnages intrinsèquement scélérats et déplorablement nuisibles » sont nombreuses dans le théâtre de Shakespeare – y compris dans les comédies. Un examen particulier est alors consacré au personnage de Iago, « concentré de scélératesse, portant sur lui la panoplie du traître parfait ». On ne saurait en effet méconnaître sa « facette méphistophélique » car on se rend bien vite compte que, « en exploitant la crédulité de sa victime, il la domine, il s'empare d'elle et de son âme ou pire, il annule son âme ».

On constate que « Shakespeare tire des effets pathétiques de la découverte de l'existence même du Mal par des personnages candides » qui, comme Timon, semblent « n'avoir jamais rencontré la vilénie » ou qui, comme Othello, éprouvent une douloureuse surprise et sont soudain suffoqués par l'intrusion brutale du mal dans leur vie. Ils découvrent soudain en effet que « le Mal est partout [et que] ses ruses sont infinies ». D'autres personnages shakespeariens d'ailleurs « illustrent ce thème de la découverte scandalisée du mal, et l'idée que les êtres candides et bienfaisants par nature non seulement ne commettent pas le mal, mais n'ont même pas conscience qu'il puisse exister » (*Henri VI*, Hamlet lui-même, le duc de Vienne dans *Mesure pour Mesure* ou même Prospéro dans *La Tempête*).

Il faut noter encore un point important relatif à la présence du Mal dans le théâtre de Shakespeare : c'est le fait que, dans *Roméo et Juliette*, Shakespeare n'a fourni aucune explication de la haine qui oppose les Capulets aux Montaigus. Il faut sans doute admettre ici que « l'un des aspects les plus intéressants et les plus profonds du drame se trouve précisément dans l'irrationalité, proche de l'absurde, de ce qui constitue le mal omniprésent, irréductible à toute étiologie décelable ». Il apparaît

clairement en effet que « le Mal n'a pas pour Shakespeare une source exclusivement humaine. Il se trouve au cœur de la création. »

Au terme d'une étude fouillée et illustrée d'exemples éclairants, Henri Suhamy nous conduit à la conclusion que « les dissonances qui résultent de la présence du mal provoquent des vibrations d'inquiétude que la catharsis en forme d'accord parfait qui termine la pièce n'apaise pas toujours. Ainsi les spectateurs ressentent un peu de la douleur que cause inévitablement le Mal. »

Maurice ABITEBOUL s'applique, quant à lui, à montrer que « le mal et le malheur se glissent assez souvent dans les interstices des comédies de Shakespeare ». Il observe, en effet, que l'esprit festif et romanesque qui imprègne toujours les intrigues amoureuses dans la comédie shakespearienne, et même le rire grossier que font naître très régulièrement les situations comiques et les personnages grotesques de certaines comédies « couleur farce », n'empêchent nullement de déceler ce ton de gravité, et parfois, ce climat sombre qui obscurcissent à certains moments ces pièces.

C'est ainsi que dans la première comédie du dramaturge, *La Comédie des erreurs* (1592), et dès la toute première scène, c'est une atmosphère pesante, lourde d'un passé douloureux, qui est évoquée. Le protagoniste, Égéon, relate un passé marqué du sceau du malheur. En effet, naufrage, disparition en mer, longue séparation, menace de mort imminente : le mal et le malheur sont bien présents dans cette comédie. Dans une autre farce, *La Mégère apprivoisée* (1592), on sent que l'esprit du mal, si peu présent, certes, est cependant, de manière latente, prêt à tout moment à resurgir : à l'esprit de rébellion et de subversion de Kate s'oppose l'esprit de perversion (esprit du mal ?) de son époux Petruchio. Malgré une promesse de bonheur finale, le mal a ici son rôle à jouer, élément consubstantiel de la nature humaine. Dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* (1601), le malheureux et pitoyable Falstaff, véritable souffre-douleur (voire bouc émissaire ou victime expiatoire, endure un triple châtement, ayant à subir, à trois reprises, avanies et humiliations, coups et brûlures, frayeurs et douleurs, à la grande joie de ses persécuteurs. L'esprit de la comédie se teinte alors du gris douteux de l'esprit du mal, toujours prêt à rejaillir.

Mais c'est dans la première des comédies dites festives, *Peines d'amour perdues* (1592), que le mal et le malheur se manifestent douloureusement et avec le plus d'acuité. La mort, présente dès les premiers vers, réapparaît de manière épisodique dans la pièce, obscurcissant l'atmosphère de cette comédie pourtant si romanesque par tant de côtés. L'obsession de la mort, en effet, laisse planer sur le déroulement de l'action une impression pénible, revenant de manière récurrente tout au long de la pièce et jusqu'à la toute dernière scène. Dans la plupart des comédies romanesques de Shakespeare apparaît un personnage dont le rôle de traître ou de scélérat – incarnation du Mal au théâtre – oblige à nuancer l'impression générale de bonheur et de joie de vivre qui imprègne toute comédie. C'est le cas avec Protée, dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (1593), comme ce le sera aussi dans quatre des cinq comédies qui suivront avec Don John, Malvolio et consorts. On le voit, en effet, accumuler trahison sur trahison, perfidie sur perfidie, forfait sur forfait, témoin de l'accomplissement du Mal. Dans *Le Songe d'une nuit d'été* (1595), le Mal ne saurait apparaître qu'au cours d'un cauchemar, n'ayant en fait pas plus de réalité que cette vie qui est un songe – et lui aussi se dissipera en même temps que disparaîtront les créatures qui peuplent cet univers nocturne. C'est en effet pendant la nuit, au plus profond d'une sombre forêt, que va régner le désordre des cœurs et des âmes, le mal accomplissant son office.

Les quatre dernières comédies de Shakespeare font désormais systématiquement référence à un univers où, en dépit d'un parti pris résolu pour créer une atmosphère de joie et de festivités, le mal et le malheur ne sont jamais éludés et jouent leur rôle au sein même de la comédie. Dans *Le Marchand de Venise* (1596), semble régner, dès les tout premiers vers, un air de tristesse qui crée d'emblée un climat peu en harmonie avec ce que l'on peut attendre d'une comédie. Antonio, en effet, dès son entrée en scène, affiche une mine sombre et ses premières paroles sont ainsi empreintes, d'emblée, d'une tristesse indéfinissable : « Ma foi, je ne sais pourquoi j'ai cette tristesse. / Elle m'obsède ». Pour autant, c'est bien Shylock, le réaliste, qui représente – avec toutes les nuances que l'on se doit d'apporter – l'incarnation du mal et du malheur car, dans le monde de Shylock, on vit à l'étroit, dans une atmosphère obscure et confinée, menaçante et dangereuse. À partir de *Beaucoup de bruit pour rien* (1598), il semble que la tonalité des dernières comédies fasse une part de plus en plus grande aux réalités, à la gravité et à la tristesse de la vie. Dans *Comme il vous plaira* (1599), il s'en faudra de peu que ne l'emportent Frédéric, le Duc usurpateur et Oliver, le frère déloyal ; dans *La Nuit des Rois*

(1601), 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 désormais être écartés de la représentation théâtrale. *Beaucoup de bruit pour rien*, en effet, est sans doute, avec *Peines d'amour perdues*, la comédie de Shakespeare qui comporte le plus de scènes où, dans une atmosphère pesante qu'alourdit le malheur, règnent avec le plus de force le Mal et la méchanceté, incarnés certes par Don John, et où la présence menaçante de la mort se fait sentir le plus intensément. Quant à *Comme il vous plaira*, cette comédie, à sa manière, fait également la part belle au règne du Mal et au pouvoir des scélérats. Il convient enfin de signaler que, comme les fourbes, les cruels, les traîtres les mélancoliques présents dans les comédies précédents, il y a, dans *La Nuit des Rois*, un personnage qui détone et qui assombrit l'atmosphère festive de la comédie : c'est bien entendu Malvolio (et il faut aussi prendre en compte aussi les souffrances qu'il subira).

En fait, l'intrusion du Mal et du malheur – parfois seulement de la tristesse et de la mélancolie – dans ces comédies festives ajoute un élément d'où la méditation ne sera jamais absente. Cette intrusion n'est qu'occasionnelle et ne constitue naturellement pas l'essentiel de ces comédies. Il faudra, en vérité, attendre le temps des « comédies dramatiques » (ou comédies sombres ou à problème) et, plus tard, les « drames romanesques » pour voir s'obscurcir considérablement le ciel, à peine voilé pour l'heure, des farces et comédies – y compris les plus élaborées. Le temps des tragédies n'est pas venu. Pour l'heure, la comédie shakespearienne montre seulement que couve toujours un mal prêt à se déclarer et qui menace la candide sérénité – ou la douce frivolité – des amants insouciant : l'imminence du malheur.

Jean-Luc BOUISSON, faisant référence à la première partie de *Henry VI*, tout d'abord, puis à *Troilus et Cressida*, consacre sa réflexion à « la musique du mal et du malheur dans la dramatisation de l'histoire chez Shakespeare ».

Il note que, « tout comme du chaos est sortie l'harmonie et tout comme l'harmonie peut donner naissance au chaos, la musique n'engendre pas forcément l'ordre : elle peut aussi « annoncer le mal et le malheur » et en devenir « la représentation sonore et symbolique ». Il illustre cette remarque en signalant ensuite « les fausses notes de l'Histoire » et en évoquant, dans ces deux pièces, « la dramatisation du malheur par la musique ». Il observe, en effet, que dès le début de son œuvre (première partie de *Henry VI*), « Shakespeare met en scène le chaos avec la représentation des périodes troubles de l'histoire d'Angleterre ». Il rappelle que, dans ses drames historiques, Shakespeare montre l'image d'une société qui se détruit dans la guerre : « la musique de guerre est omniprésente dans ces drames historiques et elle accompagne cette rupture de l'ordre ». C'est ainsi, par exemple, que le sort funeste qui va frapper l'Angleterre est annoncé par la marche funèbre qui ouvre la première tétralogie : « la musique devient ici le symbole de l'écroulement des valeurs nobles qu'incarnait Henry V et annonce l'ère de chaos dans laquelle va sombrer le royaume ». Il souligne également que « Dieu contrôle l'univers et il choisit ici de punir l'Angleterre qui a transgressé l'ordre divin : elle a éliminé Richard II, le représentant de Dieu sur terre, et doit payer pour son crime ». Et ainsi, cette transgression provoque le grand malheur du pays : « le chaos qui se matérialise par la dislocation du royaume ». en outre, « la mort d'Henry V est une nouvelle étape dans la punition » car avec lui disparaît la piété qui avait préservé le pays durant le règne de ce roi vertueux et, dès lors, l'Angleterre est plongée dans les ténèbres. Il convient d'observer qu' « afin de matérialiser le passage de l'harmonie au chaos, Shakespeare utilise la musique, avec la marche funèbre comme première représentation emblématique de cette transition ». Il souligne enfin qu' « en ce début de pièce, le dramaturge crée une atmosphère lugubre, avec la présence de la mort, les sons de la marche funèbre, et le noir qui envahit le discours et drapé sûrement la scène, annonçant ainsi la tragédie à venir ».

Quand un dérèglement intervient, c'est le désordre et le Mal qui s'installent – souvent durablement. Pour illustrer ce dérèglement, Shakespeare assez souvent a recours à la métaphore musicale – laquelle suggère fortement que « c'est le manque d'harmonie, le désaccord entre les hommes qui les rapproche du chaos initial ». Dans *Troilus et Cressida*, il faut noter que « ce n'est pas tant la présence d'Èrèbe ou de Nyx qui renvoie au chaos initial, mais plutôt celle d'Eros, fils de Chaos, selon la version d'Hésiode ». On remarque que l'amour s'exprime en musique avec la chanson de Pandarus ou « avec le consort mixte (*broken consort*) qui nourrit l'amour des deux amants au début de

l'acte III ». On ne peut manquer non plus d'observer que « cette *musique en parties* et la chanson de Pandarus donnent à l'amour une note de luxure, [qu'elle] s'éloigne de la musique des sphères et marque le passage de l'amour noble à la lubricité, de l'harmonie au chaos », du bien au mal. L'autre type de musique que l'on rencontre dans la pièce est la musique de guerre, cette musique « qui accompagne les différents épisodes de ce combat qui oppose les Grecs aux Troyens ». On remarque, pour finir, que « l'abondance des fanfares de trompettes et des roulements de tambours symbolise ces sociétés qui se détruisent dans la guerre, tout comme dans les drames historiques où l'on voit le royaume d'Angleterre qui se désagrège au rythme des fanfares et des coups d'épée ». Le néant semble alors envahir la scène avec l'arrivée des ténèbres et de la nuit.

On ne peut alors que constater que « la musique permet donc au dramaturge de mettre en scène les moments forts qui bouleversent la vie de l'homme, où le Mal prend le dessus sur le Bien ».

Aline LE BERRE, pour sa part, se propose de montrer que, dans *Les Brigands*, Schiller est conduit à poser la question du mal – d'où découle toute une série de questions : « Où réside celui-ci ? Dans la société défectueuse ou dans l'individu ? Peut-il co-exister avec la loi ? Ne faut-il pas se mettre en marge pour pouvoir faire le bien, et réparer les tares d'une mauvaise organisation sociale ? »

Elle note que ce que Schiller met au jour dans sa pièce, c'est la présence constante et active du mal : « le méchant se pare des attributs de la bonté et récolte des louanges tandis que le jeune homme droit et fier se voit méconnu ». On observe que, des deux frères qui, dans la pièce, s'opposent, l'un, Franz, « à l'âme gangrenée par la jalousie », passe pour un fils dévoué, tandis que l'autre, Karl, « est considéré comme un mauvais garçon ». Franz réunit en lui les signes et attributs du Mal proprement dit, « le mal intrinsèque » : Franz en effet, incapable du moindre sentiment altruiste, est « une âme satanique [et il] planifie avec un froid cynisme la perte de son frère et, tel un marionnettiste, tire les fils de l'intrigue qu'il a ourdie ». Il faut bien voir en effet que « Franz a été conçu comme un esprit négateur sur le modèle méphistophélique, un homme qui ne reconnaît aucune entrave à son bon plaisir ».

Dans l'optique d'une dramatisation des valeurs morales, d'une mise en perspective des positions éthiques, on observe que « ce qui fascine le moraliste Schiller, c'est la frontière ténue entre le bien et le mal, et le renversement qui peut s'opérer entre l'un et l'autre ». C'est ainsi, par exemple, que peut s'analyser le comportement de Karl : ce dernier « se fait brigand pour détruire une société qui lui semble composée d'êtres pervers, car incapables de distinguer le bien du mal, de récompenser les bons et de punir les méchants ». Il va ainsi s'attaquer aux méchants qui, pour lui, sont « les détenteurs de l'autorité qui en mésusent, mais que la loi et la morale courante louent ». Véritable justicier, il se comporte en « défenseur de la veuve et de l'orphelin, des faibles et des affligés qui sont brimés par le système politique ». Il se donne ainsi bonne conscience « grâce à cette vision manichéenne de la situation ». Mais il a tôt fait de découvrir que le combat contre les uns nuit également aux autres et que « le châtement des coupables peut entraîner des conséquences fatales pour les justes ». Il convient ici de souligner toute l'ambiguïté de l'action du héros qui se veut justicier car, certes, « il a été victime de la méchanceté de son frère, mais aussi de son propre aveuglement » et l'on peut à son propos, en toute légitimité, se poser la question : « Le mal, n'est-ce pas aussi le manque de discernement, cette folie dont il s'accuse et qui est due à un caractère passionné, incapable de se maîtriser ? »

Il apparaît donc clairement que ce que souligne Schiller dans *Les Brigands*, c'est « l'engrenage du mal » car on comprend bien que, « en bravant la loi et les interdits, Karl est entré dans un cercle vicieux dont il ne peut plus sortir ». Mais l'on ne peut méconnaître non plus l'option à la fois philosophique et politique qui transparaît dans le cours de la pièce. On prend conscience en effet que « Schiller, qui est aussi un philosophe, cherche dans cette pièce une réponse au problème de l'injustice sociale. Ici, il condamne sans ambiguïté l'action solitaire du justicier qui se met en marge des lois, car, en poursuivant le bien, il n'en commet pas moins le mal. » On peut aussi prendre acte que, dans cette pièce de jeunesse, « l'idée d'ordre est au cœur de la réflexion du héros » et que la peur de l'anarchie se profile en arrière-plan et « explique également le mouvement de méfiance qui a saisi Schiller devant la révolution française après un premier élan d'enthousiasme ».

Marc LACHENY, qui explore « les figures du Mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund », s'interroge en particulier sur « les fonctions – psychologique, anthropologique, voire métaphysique – assignées par l'auteur aux figures du Mal dans les huit pièces qu'il a léguées à la postérité de 1823 à 1834 ». Il rappelle tout d'abord que dans l'œuvre de Kurz, l'un des grands noms du théâtre populaire viennois avant Raimund, « la notion même de Mal est, à l'opposé de toute intention moralisatrice ou edificatrice ainsi que de toute poétique normative du drame ». Il souligne que, « dans cette perspective, la question de la théodicée [...] semble par conséquent d'emblée évacuée ». Il ajoute que Raimund, en revanche, « profondément insatisfait des productions dramatiques de ses contemporains (Gleich, Meisl et Bäuerle) sur les scènes des faubourgs de Vienne, entreprend précisément de replacer la question du Mal – et de sa confrontation au Bien – au centre de son théâtre ». Il observe en effet que « Raimund fait intervenir massivement dans son théâtre la dialectique entre le Bien et le Mal, ainsi qu'entre le monde des esprits et celui des humains » et que, ce faisant, « il renoue à sa manière avec la tradition du théâtre baroque, en particulier celle du drame des jésuites [...] qui montre le conflit éternel du Bien et du Mal – et la victoire finale du Bien ».

C'est ainsi que, dès sa seconde pièce, *Le diamant du roi des esprits* (1824), « Raimund met en scène une constellation dramatique à laquelle il recourra fréquemment par la suite : l'antagonisme du Bien et du Mal, sous la forme ici de la mise à l'épreuve de la vertu confrontée à la séduction du Mal ». Plus tard, dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* (1826), « dont le titre double signale la convergence du monde des esprits et du monde des humains », Raimund va ainsi jusqu'à faire du Bien et du Mal les deux véritables protagonistes de l'action. Mais ce qui est remarquable, précise-t-il, c'est que Raimund, « loin de se contenter d'un schéma dualiste figé (celui d'une simple opposition entre les deux principes suprêmes), mêle dans la suite de son œuvre le Bien et le Mal en concentrant de plus en plus son propos sur le niveau humain ».

Il faut noter en effet que « dans ces pièces, Raimund atténue considérablement l'antagonisme entre sphère céleste et sphère terrestre, entre le ciel et l'enfer, pour privilégier la monstration directe du Mal sur le plan humain ». Ainsi, avec *La malédiction magique de Moïse* (1827), Raimund propose une pièce dans laquelle « il accorde une place éminente aux thématiques du Mal et de la méchanceté ». Car pour lui, « le monde dans son ensemble est synonyme de Mal, entendu au sens de malveillance, de fiel et de tromperie ». Un an plus tard, en 1828, il achève l'une de ses pièces les plus célèbres, *Le roi des Alpes et le misanthrope*, pièce dans laquelle « Raimund montre non pas une image idyllique, conforme à l'idéal *Biedermeier*, des relations familiales, mais plutôt son revers (sous la forme du Mal insidieux larvé en elles), autrement dit la face cachée de l'idylle familiale, marquée par l'omniprésence de la pauvreté, de la cupidité, de la violence et de l'alcoolisme ». Dans son avant-dernière pièce, *La couronne porte-malheur* (1829), Raimund revient à une action construite à deux niveaux (le niveau terrestre et le niveau supraterrestre). On peut voir ici qu'« il s'agit moins du combat des hommes confrontés aux puissances du Bien et du Mal que du conflit de ces puissances elles-mêmes : les personnages principaux de l'action ne sont pas des hommes, mais des figures mythiques et allégoriques », tel le personnage d'Hadès, « prince du monde souterrain, dieu de la destruction, incarnation mythique des forces du Mal ». Dans sa dernière pièce enfin, *Le Prodiges* (1834), « le débat entre les principes du Bien et du Mal, devenu désormais inutile, a pour ainsi dire disparu ».

Il ne s'agit plus ici de proposer une interrogation sur le plan métaphysique, mais « d'éclairer les défaillances des vertus humaines ». Dans le prolongement du *Roi des Alpes et le misanthrope*, le Bien et le Mal se sont « définitivement transformés en des réalités bien humaines – et seulement humaines ».

Ainsi, nous précise-t-on, « les pièces des premières années, reposant sur la confrontation entre le Bien et le Mal pour conduire les personnages vers le chemin de la vertu, sont, à l'exception de *La couronne porte-malheur*, peu à peu supplantées par des œuvres qui font une place de plus en plus large à une nouvelle peinture des relations entre les personnages humains et le phénomène du Mal ». Il est manifeste, en effet, qu'« en thématissant l'hypocrisie, la brutalité et la cruauté entre époux, l'alcoolisme et la violence exercée sur les enfants, Raimund opère progressivement un recentrage sur la sphère humaine qui lui permet d'approfondir son traitement des diverses facettes du Mal ».

Marie-Françoise HAMARD évoque la présence du malheur et de la douleur dans *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. Elle rappelle que, dans un de ses trois « petits drames pour marionnettes », Maurice Maeterlinck conte la mort d'un enfant, « étranglé par une reine, toute-

puissante et invisible, derrière une porte fermée à travers laquelle il communique péniblement avec sa sœur », laquelle assiste, sans pouvoir intervenir, à l'agonie, puis au décès de son frère.

Il semble que Maeterlinck réactive ici « une histoire qui est un de ses fantasmes récurrents : celle du massacre des innocents », prenant pour symbole commode la reine qui, « par sa qualité féminine, [...] désigne l'instance maternelle, qui met au monde une lignée faite pour la mort ». L'histoire nous fait prendre douloureusement conscience que « les créatures se trouvent soumises au bon vouloir de l'existence, obéissant malgré elles à une loi régissant l'à-venir de leur essence précaire [et que], sauvées ou damnées suivant une prédestination injuste, elles meurent comme elles sont venues, victimes d'un processus impénétrable ». C'est ainsi que la pièce s'ouvre sur une déploration : « la sœur de Tintagiles, Ygraine, déplore son impuissance, voire même la faculté inconsciente qu'elle aurait d'attirer sur elle et sur ses proches le malheur ». S'ensuivent angoisses et effroi, frayeurs et pressentiments morbides qui aboutissent à un terrible cri de détresse. On assiste alors à un spectacle où « tout est en harmonie saturnienne, sur le mode mineur du thrène : chant de deuil déployé avant même la disparition du protagoniste ». Et quand Ygraine arrive ainsi « face à cette porte fermée où, tout au long de l'acte ultime, elle dialoguera vainement avec Tintagiles anéanti d'effroi », on est véritablement en présence d'une « métaphore théâtrale d'un *fatum* qui désigne la mort en acte », la victoire de cette reine de tragédie, invisible, impitoyable. Nous assistons ici en effet à « une exposition féroce de tout ce que le Destin peut réserver de plus funeste aux mortels, sans rémission, sans rédemption aucunes ».

Maeterlinck, nous transmet manifestement ici, à travers la représentation métaphorique des violences du Destin déployant ses forces maléfiques, « une vision résolument noire de la condition humaine, une version épouvantable même du 'tragique quotidien' ».

Jean-Pierre MOUCHON, poursuivant son exploration d'opéras célèbres et moins célèbres entreprise dans *Théâtres du Monde* il y a plusieurs années, examine ici « le mal et le malheur dans *Céleste* du compositeur Émile Trépard ».

Il montre comment l'héroïne éponyme de ce drame va trouver dans la présence du cousin de sa meilleure amie, Jacques Mauvallon, à la fois la cause de son bonheur extrême et, pour finir, de son malheur et de sa mort. Dans l'évocation du jeune galant, on découvre la description « de l'oisif élégant, du libertin, sûr de lui, qui attire ses victimes comme le ferait un miroir aux alouettes ». On comprend bien qu'ainsi, de manière oblique, « subrepticement, le mal est introduit *in medias res* sous une apparence séduisante qui, pour l'instant, s'apprête à donner le change ». Il est clair, d'une certaine manière, que « Céleste est autant troublée que Marguerite, et Jacques apparaît aussi sûr de lui-même que Faust ». On ne peut manquer d'observer, d'ailleurs, que le mal, avec Jacques, « n'est pas recherché [mais] est inhérent à la situation : c'est un jeune désœuvré avide d'aventures romanesques et les femmes jeunes et belles sont là pour lui permettre de satisfaire son hypersexualité ». Plus durs seront alors la désillusion, le désarroi et le désespoir de la jeune femme qui, après avoir espéré construire son bonheur avec l'écu de son cœur rencontrera le malheur, par une cruelle ironie du sort, sur son chemin. Jacques, en effet, « comme Faust, comme l'officier de marine américain Pinkerton, est l'illustration parfaite de l'idée défendue par Socrate dans le *Gorgias*, à savoir que l'âme de 'l'homme incontinent' est comparable à un 'tonneau troué' ».

Pureté, authenticité des sentiments et vérité sont pour Céleste des vertus nécessaires. Jacques, lui, est loin d'avoir de telles exigences. Pros entre son père et la jeune femme, entre deux impérieuses obligations, « il n'a su que louvoyer entre amour passionné et devoir filial, comme un moulin tournant selon les caprices du vent, usant de mensonges et de subterfuges dès le départ, pour finalement choisir [...] le mariage d'argent ou d'intérêt avec une riche et belle héritière. Lorsque l'on voit Céleste, à un moment donné, assise devant une table, l'air accablé et profondément triste, « elle est, comme la Gilda de *Rigoletto*, la Marguerite de *Faust*, la Sio-Sio-San de *Madame Butterfly*, et nombre d'héroïnes d'ouvrages lyriques, une victime du destin, ou plus exactement de la rouerie d'un homme sans honneur ». Si elle plonge dans une profonde tristesse, et même dans un noir désespoir, c'est en vérité parce qu' « elle n'a pas la force de caractère de Floria Tosca ou de Minnie de *La fanciulla del West* pour se ressaisir ». Elle est faible et « ressasse ses griefs d'une voix dolente et reste comme prostrée, indécise comme Marguerite », mais elle demeure « persuadée que la mort est le seul moyen pour elle de se tirer d'une situation inextricable ». Le malheur la détruit, l'anéantit et « elle meurt dans les bras de son amant qui, dans l'*andante sostenuto* à 6/8 de la fin, s'exclame, *parlando* : 'Morte pour moi ! Morte par moi !' ».

On peut s'interroger sur le rôle du Destin dans l'issue fatale qui intervient à la fin de cet opéra : on peut finalement considérer, avec l'auteur du présent article, que, « dans l'ouvrage de Trépard, il y a tragédie parce qu'on a l'impression qu'une puissance maléfique s'est jouée de l'héroïne et la ballotte comme une barque dans les vagues ». Mais il est prudent de préciser également que, « s'il est bien vrai que Jacques est à l'origine de son malheur, il faut également reconnaître que sa nature entière, sa soif d'absolu, ses contradictions même, expliquent dans une large mesure cette dérélition qui l'amène à commettre un geste irréparable ».

Edoardo ESPOSITO s'attache à évoquer « le mal absolu » dans une étude attentive de *La Fleur à la bouche* de Luigi Pirandello. Il précise, pour commencer, que « la *fabula*, somme toute très succincte, tourne autour d'une rencontre fortuite, en pleine nuit, entre deux hommes, dans un misérable café ». À partir de là se développe et se déroule une étrange histoire. Le protagoniste en effet avoue se consacrer à l'observation minutieuse de « toutes les menues étapes très matérielles de la vie quotidienne de gens qu'il ne connaît pas », ce qui, fort curieusement à première vue, lui permet « de s'accrocher à la vie ». Son goût pour l'observation scrupuleuse des moindres détails de la vie s'explique par l'accès à une sorte de force vitale (même si elle s'avère éphémère) que lui procurent « des sensations et des perceptions de petites choses, bref de petits riens qui ont néanmoins le pouvoir de le faire souffler ». Il révèle alors à son interlocuteur que sa vie est en sursis et commence à évoquer soudainement la mort : il lui montre en effet une excroissance cancéreuse cachée sous sa moustache, « une drôle de fleur que la visiteuse implacable qu'est la mort pour tout un chacun lui a laissée, ne lui octroyant que quelques mois de répit ». Le tournant majeur de la *fabula* est ainsi représenté par « l'effet d'annonce d'une maladie mortelle, que rien ne laissait deviner ».

Intervient chez cet étrange personnage sans nom un processus qui ressemble fort à une opération de survie : « il cherche à atténuer l'angoisse d'une mort annoncée en s'appropriant, par le regard, la vie des autres, qu'il s'évertue ensuite à retracer par un effort mental » – une sorte de manœuvre de diversion destinée à repousser l'inévitable issue, une sorte de ruse de l'esprit pour tenter de dresser une fragile protection contre le malheur et contre la mort. Le thème dominant de *La Fleur à la bouche* est bien, en effet, « celui d'un malheur irrémédiable, entraînant un désespoir sourd mais non moins total du protagoniste ». On a souvent observé que « le mal de vivre, aboutissant tout carrément au malheur comme condition de l'existence, est souvent une caractéristique de nombreux personnages du théâtre de Pirandello » : le protagoniste de cette pièce n'y fait pas exception.

On retrouve en effet ici « une véritable déclinaison des aspects du mal : depuis les atteintes physiques, ne pouvant être guéries, jusqu'à la souffrance psychologique de celui qui [se sait et] se sent condamné et qui, se réfugiant dans la fuite de l'imagination, finit par piétiner délibérément les sentiments d'affection qui lui sont témoignés, entraînant d'autres formes de malheur autour de lui ». C'est en effet une chaîne de peines et de chagrins, de souffrances et de malheurs qu'entraîne l'impuissance devant l'irrémédiable et l'incapacité de conjurer la douleur en brisant l'insupportable solitude. Car toute tentative pour éliminer l'angoisse et le désespoir s'avère n'être finalement « qu'un palliatif à l'échéance insupportable de la mort ».

Alors tout combat pour conserver encore cette part de vie qui reste serait-il vain et la pièce serait-elle seulement l'évocation des « derniers jours d'un condamné à mort » ? Et la mort, « comme triomphe de l'éphémère », serait-elle donc le lieu où se situe « le mal absolu, contre lequel le personnage raisonneur se bat désespérément » ? Une dernière question, semble-t-il, à l'horizon de cette pièce d'une sombre beauté pourrait encore se poser : « Mort, où est ta victoire ? » – question à laquelle l'homme ne peut tenter de répondre qu'avec les moyens du bord ou même, parfois, à laquelle il n'attend pas de réponse.

Thérèse MALACHY, dans la perspective d'une étude comparative, examine le rôle de la mère dans *Miréle Efros* (1898) de Jacob Gordin et dans *La Maison de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca. Elle souligne d'emblée que « rares sont les œuvres dramatiques dans l'histoire du théâtre occidental dont l'héroïne éponyme soit une femme dans le rôle exclusif de mère ». Cependant, chose remarquable, « Miréle Efros, la mère juive de l'Europe de l'Est de Jacob Gordin, et Bernarda Alba, la mère andalouse de Federico García Lorca, sont une exception à la règle, « occupant, à elles seules, la totalité de l'espace scénique des pièces qui portent leur nom ». Un élément

dramatique essentiel, en effet, préside à l'élaboration de ces deux œuvres dramatiques : l'absence du père – puisque, « dans les deux pièces, les héroïnes sont veuves ».

Il convient cependant d'observer que chacune des deux pièces comporte des traits spécifiques, relatifs aux différences de culture et de religion – la pièce de Gordin, écrite en yiddish, se situant essentiellement dans un milieu juif traditionnel, moderne, dans une petite ville de Pologne, et celle de Lorca dans un milieu très catholique en Andalousie. Autre différence notable : en dépit de relations parfois orageuses au sein de la famille de Miréle (notamment sa mésentente avec sa bru qui aurait pu avoir des conséquences tragiques), au dénouement, la famille réconciliée, est définitivement réunie et le malheur n'aura pas frappé de façon impitoyable comme on aurait peut-être pu le redouter. Dans la maison de Bernarda, en revanche, une brèche est ouverte par laquelle s'engouffre le malheur. L'héroïne, en effet, « ivre de domination, sème la terreur autour d'elle et fait le malheur de ses cinq filles ». Bernarda Alba est veuve : elle vient d'enterrer son second mari, père des quatre de ses cinq filles et « elle les garde pratiquement cloîtrées dans la demeure familiale d'un village andalou avec, pour toute compagnie, une servante-confidente et une vieille mère folle ». Elle est haïe de ses filles car, de retour des funérailles, elle leur impose « huit ans de deuil avec obligation de porter du noir et l'interdiction de quitter la maison ». Déjà autoritaire et stricte, elle va pervertir cette autorité « en une domination tyrannique ». Tant et si bien que « les cinq filles de Bernarda sont à la merci de leur génitrice et leurs vies sont détruites ». Le suicide de la fille cadette et « la réaction brutale, pratiquement monstrueuse, de la mère face au corps inanimé de sa fille » témoignent ici de l'intrusion brutale du malheur et de la puissance des forces du mal.

Néanmoins, quoique si dissemblables et, précisément en raison de leur différence, les deux figures maternelles, si elles sont examinées « du point de vue de leur statut emblématique représentant deux cultures », montrent bien que, « perçue dans son individualité humaine, juive ou chrétienne, la mère peut être bonne ou mauvaise, bienfaitrice ou néfaste sans qu'on puisse en tracer un modèle uniforme ». En outre, il convient de souligner que, « vue sous un angle archétypal, la pièce acquiert une densité tragique qui lui échappe si on y voit, comme le voulait l'auteur, un drame domestique ».

Jacques COULARDEAU intitule son étude « Samuel Beckett ou la damnation de l'humanité », soulignant dès l'abord que « le théâtre de l'absurde est le théâtre de la peur [car] pour ce théâtre, le mal et le malheur ne sont que des éléments répétitifs de la réalité historique quand l'histoire se démet et se dissout, une histoire qui ne sait que se répéter ». Il s'interroge à propos de trois œuvres du grand dramaturge irlandais : « L'humanité a-t-elle une âme chez Beckett et donc une promesse de victoire sur le mal et le malheur, ou du moins de libération de ce mal et de ce malheur ? ».

Il rappelle quelques propos recueillis dans un essai sur Marcel Proust daté de 1931 qui pose le principe premier de l'absurde, l'abolition du temps : « La solution proustienne [...] consiste en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort. [...] Le temps n'est pas retrouvé, il est aboli ». C'est à partir de cette évocation qu'il s'applique à examiner trois pièces de théâtre de Samuel Beckett qui forment un tout : d'abord *En Attendant Godot* (1952, traduite en anglais, *Waiting For Godot*, en 1955), puis *Fin de Partie* (1957, traduite et publiée en anglais, *Endgame*, en 1958), et enfin *Oh ! Les beaux jours* (*Happy Days*, en 1961, traduite en français en 1963). Il observe qu'elles sont toutes trois contenues dans une période étroite 1952-1963, « la période la plus haute de la Guerre Froide » qui culmine en 1962.

. Il note que les personnages de Beckett sont atemporels et a-spatiaux. En fait, précise-t-il, « on a souvent voulu dire que ces personnages étaient absurdes [mais] ils ne le sont pas : ils sont typiques d'un double syndrome psychologiquement reconnu » caractérisé par deux maux tout à fait spécifiques : « l'atemporalité et l'a-spatialité ». Il souligne, à propos de Pozzo, dans *En attendant Godot*, que « tout est concentré en ce même jour d'aujourd'hui [et donc] si le temps est mort, la mort elle-même est morte car la mort et la naissance ne font plus qu'un ». Dans *Fin de Partie*, il rappelle que « Nagg et Nell survivent tant bien que mal et sans jambes, perdues dans un accident de tandem », tandis que leur fils Hamm, aveugle et handicapé, « vit dans un fauteuil roulant [et est] entièrement dépendant du quatrième personnage, Clov ». Nell est la première à mourir et les autres doivent suivre : « le problème est de savoir s'il y aura un survivant, à savoir Clov, le seul à pouvoir marcher ». Dans cette pièce, « le passé n'est là que pour étayer le présent qui devient immobile et atemporel et c'est donc dans un immense, malheur que la rencontre a lieu ». Dans *Oh les beaux jours*, *Happy Days*, on

voit sur scène « Winnie d'abord, enterrée jusqu'à la taille dans un mamelon de terre dans le premier acte et jusqu'au cou dans le deuxième acte » – c'est elle qui donne l'indication du passage du temps pour le public (dans *En attendant Godot*, c'étaient Pozzo et Lucky, la pièce dans la pièce). Dans l'histoire qu'évoque Winnie, « on imagine que l'enfant est morte de peur – et c'est là le drame », un drame « qui fut probablement le déclencheur du désir de suicide de Willie ».

La trilogie révèle que « le monde n'est qu'un monde de malheur où certains sont des prédateurs et les autres des proies, mais c'est la proie qui fait le prédateur, ne serait-ce que pour devenir un prédateur le moment venu quand une proie se présente et l'appâte ». Et puis il y a un élément dont il faut tenir compte : la dégénérescence – sur la nature de laquelle on peut s'interroger. « Il n'y a pas de réponse dans la première pièce, sinon le vieillissement qui transforme un employé digne en un esclave veule et ensuite les handicaps physiques de la vieillesse qui rendent inchangeables les rapports de dépendance. » ainsi, concernant Vladimir et Estragon, « l'objet de leur désir n'est que très vaguement exprimé dans l'attente de Godot » : ni Vladimir, ni Estragon ne comprennent en effet le message. Dans la deuxième pièce, on a toujours le vieillissement comme cause de ce malheur mais en même temps, « il se précise que Clov a été confié à Hamm par son propre père avant de mourir dans un passé lui-même catastrophique ». Dans la troisième pièce, il semble clair que l'évolution de Willie est « le résultat d'un drame qui a fait disparaître la fille de Winnie et Willie, Mildred, et a amené Willie au bord du suicide dont Winnie l'a sauvé en l'asservissant ».

Nous sommes conduits à la conclusion que ce théâtre n'est en rien absurde : « le sens des trois pièces prises comme un tout, et dans les deux versions linguistiques, n'est en rien absurde ». Il s'agirait d'un drame qui « fait régresser les hommes dans un état d'aliénation atemporelle et a-spatiale ». C'est cette régression que nous donnerait à voir Beckett et celle-ci révélerait ainsi, progressivement, « l'émergence dans ces personnages d'un désir interdit et donc refoulé qui a le même effet que les drames antérieurs » – avec les résonances du malheur antique.

Claude VILARS, à son tour, se propose d'étudier « l'inscription du malheur dans le théâtre de Sam Shepard ». Son but n'est pas d'explorer systématiquement cette thématique dans l'œuvre théâtrale du grand dramaturge américain mais plutôt de repérer et relever les signes du malheur dans ce théâtre.

Elle constate que « l'écrivain trouve sa scène dans la société qu'il connaît, une Amérique du Bonheur qu'il observe dans ce qui fait obstacle à son mythe et prend dans ses pièces l'allure du Malheur ». Shepard en effet débusque avec lucidité « les clichés d'une Amérique dans ses meilleurs états, prospère et en bonne santé, et surtout très lisse ». Derrière ces clichés, il pointe la réalité du malheur sous toutes ses formes – à l'instar de cette *Counter-Culture* des années soixante qui désigne sans pudeur le « mauvais côté de la barrière » et fera cette contre-histoire sociale « que Shepard empoigne dans ses pièces dédiées à la famille ». D'où une dénonciation persistante de cette société dite d'abondance qui oublie volontiers les pauvres et les misérables, plongés dans l'échec et l'exclusion, dans l'abandon et le désespoir. D'où cette volonté de sa part de « mettre en relief le décalage avec ceux qui forment les démunis, les marginaux et faire de ce ferment l'envers d'un décor américain *indésirable* et dérangeant ».

Elle souligne que Sam Shepard ne fait pas de cette thématique du mal et du malheur l'objet essentiel de son théâtre mais qu'elle lui sert de « substrat des 'histoires' qu'il met en scène ». L'une des causes du malheur de l'Amérique actuelle serait, par exemple, « un passé volontairement oublié, gênant, enfoui », comme l'est cet *enfant enfoui* qui, à la fin de *Buried Child*, est déterré et ramené du jardin dans la maison. Autre exemple de malheur refaisant surface, cette pièce, *States of Shock*, écrite sous le choc, précisément, suite aux premières images télévisées des bombardements en Irak en 1991. Le malheur éclate, ici, dans « l'indifférence des témoins de la scène qui se déroule sous leurs yeux ».

On ne peut manquer d'observer que « le déchirement, la solitude, la peur, l'aliénation sont au cœur de l'œuvre, et participent au sens que revêt le malheur, trouble-fête du bonheur patenté, antidote stimulant du rêve ». Il en va ainsi, rappelle-t-elle, dans *Buried Child* (1978) et *States of Shock* (1991), mais aussi dans *Curse of the Starving Class* (1978), *True West* (1980), *Fool for Love* (1983), *A Lie of the Mind* (1985) « où les filiations et les traditions réveillent et entretiennent les mémoires à l'effet dévastateur, établissant insidieusement le malheur lié au sort ». Elle suggère aussi que « la solitude ou la peur d'être envahi par l'autre », le risque d'une condamnation à l'exclusion, peuvent également être

assimilés à une forme de malheur, lorsque, par exemple, « les *Voix de Savage/Love* expriment les multiples facettes du moi torturé dans la relation amoureuse ».

Et donc, en définitive, le malheur « englobe un questionnement existentiel, interminable » – et ainsi « chaque pièce est un nouvel enjeu sur le malheur/entrave-à-l'accès-au-sentiment-de-liberté, chacune s'acharnant à faire rejouer le même drame, [...] tournant en rond autour du même enfer, allant vers la même mort ou suspension de vie ».

Il convient de noter que, dans certaines de ces pièces, le personnage shepardien s'efforce de « cacher son héritage physique en signe de reniement de son ascendance et afin de protéger sa liberté » et, par exemple, « l'héritage dans *Curse* est métamorphose, incontrôlable, c'est un legs mortifère dont on ne se défait jamais, comme dans *Buried Child* ». Ainsi s'exprime « le désarroi insoluble qu'est l'*illusion d'être* de personnages [...] qui souffrent et font spectacle de leur inaboutissement ». Alors, comment échapper au malheur, un malheur existentiel ? Dans ses dernières pièces, une seule issue apparaît acceptable : « le rêve qui permet de s'affranchir de l'héritage et de se donner la possibilité d'autres vies ».

Claude VILARS, après son étude sur Sam Shepard, analyse « le mal et le malheur dans le théâtre de Joyce Carol Oates », et plus précisément dans *Black Water* (1997), qu'elle qualifie de « tragédie du désir ». La pièce fait référence à un épisode de la vie du sénateur Édouard Kennedy (et à son idylle avec une jeune femme (Kelly dans la pièce) qui se noiera pour cause de non assistance à personne en danger). Elle souligne que, « comme dans la tragédie antique, où le théâtre était un rituel religieux et inséparable de la politique, ici aussi Dieu et la religion sont souvent invoqués et le maître du destin est politique ».

Dans cette pièce, Kelly est décrite comme étant « sous le charme d'un environnement qui n'est socialement pas le sien, déracinée, inconsciemment mise en situation d'inégalité, alors même qu'elle pense être maîtresse de son destin ». S'oppose à cette présentation l'arrivée du Sénateur qui, lui, est « détaché du décor, enveloppé par les lumières de la scène et apparaît (sur)élevé et encerclé dans un *spot* de lumière ». Toute l'histoire de ce couple pourrait se résumer dans une formule, que reprend le Chœur : « *Un homme peut devenir méchant si on le fait douter de sa MASCULINITE.* » : Kelly semble avoir enfreint cette règle lorsque, « prise de panique par la conduite du Sénateur ivre, elle se permet de lui dire qu'ils *sont perdus* » – ce qui a pour effet « d'affecter la susceptible masculinité du Sénateur et de récolter sa colère – provoquant ainsi, au bout du compte, sa propre mort.

Du voyage entrepris, Kelly, finalement, ne reviendra pas : « elle n'allait nullement vers la mort mais vers la vie, une vie qui voulait rapprocher conte de fées et réalité, l'obligeant, sans doute, à faire un petit détour par le mensonge et l'opportunisme ». Claude Vilars nous rappelle que, « dans un article intitulé '*Reflections on the Grotesque*', J. C. Oates dépeint le créature monstrueuse comme « *esthétiquement (c'est-à-dire érotiquement) attirante* » et définit ainsi la créature monstrueuse (qui devient le Mal dans sa logique) : « (...) *le mal n'est pas toujours repoussant mais fréquemment attirant, il a le pouvoir de ne pas faire de nous simplement des victimes, comme le font la nature et les accidents, mais des complices actifs.* » Une telle conception, naturellement, ne peut donc manquer de « faire du Sénateur la créature séduisante cachant un monstre et de Kelly sa victime et sa complice... Si le mal et le malheur sont bien présents dans cette pièce, c'est sans doute surtout parce que l'on assiste à un spectacle qui montre « le Destin qui a englouti le Désir dans la mort ».

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Comme dans les précédents numéros de *Théâtres du Monde*, cette rubrique nous permet de prendre un peu de recul par rapport à notre investissement dans le monde du spectacle proprement dit mais demeure au cœur de notre problématique en proposant des études en relation directe avec la notion de mal et de malheur : le premier des textes présentés ici met en relief plusieurs conceptions du bonheur et le deuxième propose une réflexion sur « la conscience du bien et du mal comme sentiment moral ». Quant au troisième texte, il s'interroge sur le mal comme « moteur de l'Histoire ».

Olivier ABITEBOUL, en effet, dans un article intitulé « À propos du bonheur (et du malheur) », note que « l'amour est le bonheur des âmes passionnées, le plaisir est le bonheur du sens

commun, l'ataraxie est le bonheur de certaines âmes philosophes » si bien que, finalement, l'on peut dire que « le bonheur est l'état d'un être étant parvenu au bien que sa volonté s'est fixé pour fin ». Mais l'on est en droit de se poser la question : le bonheur advient-il, tel un pur cadeau, quand il n'y a « ni espérance, ni attente, ni désir » ou bien ne l'obtient-on que si on le construit, telle « une sorte de récompense bien méritée » ? Sont alors interrogés les Stoïciens, mais aussi Descartes et Spinoza, et puis Kant et Rousseau, qui tous peuvent nous aider à forger notre opinion – ou, mieux, à former notre jugement sur la question et à construire notre vie en toute lucidité.

Olivier ABITEBOUL, dans une « notule sur le mal », donnée en complément de la précédente réflexion sur le bonheur, s'interroge sur « la conscience du bien et du mal comme sentiment moral ». Il souligne que « le fait même qu'il s'agisse d'un sentiment signifie peut-être qu'il est personnel et non universel ». En fait, tout le problème viendrait, la plupart du temps, de la difficulté de concilier « le point de vue de l'individu et celui de l'universel ». Il apparaît ainsi que « le sentiment moral n'a pas à être fondé (car) c'est un absolu ».

René AGOSTINI, s'interrogeant sur le rôle du Mal comme « moteur de l'Histoire », cite Socrate en exergue : « Il y a un seul Bien : la Connaissance. Il y a un seul Mal : l'Ignorance. » Mais, s'inspirant du titre du roman de Maurice Dantec, *Les Racines du Mal*, il fait cette observation qui tendrait à montrer que l'homme fait le mal quand il a mal : « le Mal commence toujours avec une souffrance qui éclate et éclabousse ou blesse ou tue les autres ».

S'ensuit une longue méditation sur les pouvoirs mystérieux du Mal, notamment dans la sphère du pouvoir, qui est « une succursale du Mal ». À ce propos, il rappelle au passage cette phrase d'un certain humoriste : « L'horreur est humaine ». Il débusque et dénonce la présence du Mal, douloureusement sensible à travers « les massacres, les carnages, les destructions bureaucratiquement organisées et soutenues par la Science, toutes les violences jusque celle, douce, perverse et pernicieuse, de *'la civilisation'* et du *'progrès'* ». Il considère ainsi le Mal comme « le phénomène humain par excellence, à la fois moteur de l'Histoire et moteur de toutes les 'constructions' (nord-américaines, européennes etc.) ».

Son engagement dans cette problématique va jusqu'à lui inspirer ce commentaire de moraliste : « Il n'y a pas de réflexion ou de méditation sur le Mal sans travail sur soi-même, donc sans avoir reconnu que les racines du Mal sont aussi en chacun de nous. » Mais si un tel constat est possible, alors on peut toujours penser que « toute la question du Mal est aussi la question de l'espoir ou de l'espérance : qu'espérer, comment espérer, dans cette autodestruction programmée ? » Il faut cependant, au préalable, accepter de s'ouvrir à la lucidité qui impose cette vision du Mal comme moteur de l'Histoire : « Le Mal est constitué, institué, consolidé, substantifié, par tout ce qui est destruction de la vie et du/des vivant(s), réduction et annihilation de l'autre ou des autres, violence, crime, massacre, tuerie, carnage, asservissement d'un homme à un autre homme ou d'un groupe à un autre groupe. » Ce n'est pas pour autant qu'il faille répondre à la violence par la violence : « Ceux qui veulent et croient pouvoir changer le monde par la Terreur sont des trop-jeunes possédés par d'habiles manipulateurs, ou des inconscients ou ignorants, jouets de pulsions obscures très puissantes. »

De nombreuses évocations de la pensée philosophique et des credos politiques, des croyances religieuses et autres convictions traditionnelles, de la Gnose et des cultures populaires, contribuent à déployer tout un arsenal de prises de position sur le problème insoluble du Mal et de la violence dans l'Histoire et du malheur qu'ils provoquent et disséminent au sein de l'humanité. Le Mal, dès lors, n'est plus considéré du seul point de vue d'une théodicée mais on en vient à prolonger le questionnement par cette hypothèse : « Ce n'est peut-être que ça, le Mal : ce problème que l'homme n'a toujours pas réglé avec lui-même et qui fait une irruption catastrophique, ici et là, dans les familles, les sociétés, les échanges, l'histoire, l'actualité, les faits divers etc. » On ira même plus loin avec cette réponse : « Le Mal, c'est le moi, ou plutôt l'ego. » Pire encore : « Cette égomanie qui est racine du Mal est contagieuse. » D'où un échec constant du Bien, de la Vérité, de la Justice. Le politique étant ainsi sérieusement mis en cause, on en arrive à cette constatation que « l'ensemble de cette folie gouvernante reste [...] un mystère, même si religion (bien comprise) et philosophie et psychanalyse ensemble donnent quelque lumière pour comprendre l'incompréhensible... ». La vie ésotérique serait peut-être, dans ces conditions, « la seule voie, la seule méthode qui [...] peut nous

ramener à la (re)découverte de la communauté humaine et du sens véritable de notre présence sur la planète Terre. »

Paroles fortes d'un humaniste confronté au mystère du Mal, paroles de dépassement d'un désabusé plein d'espérance.

ATELIER D'ÉCRITURE

Michel AROUMI est présent cette année dans notre Atelier d'Écriture, avec une pièce de jeunesse – dont il nous dit avoir un peu retouché le texte –, pièce intitulée *Que vais-je me mettre ce soir ?* et qui fut présentée au « Gueuloir » du Festival d'Avignon en juillet 1974, à la Chapelle des Cordeliers. Il évoque ainsi l'intuition qui présida à la composition de cette pièce : « Cette intuition qui fut la mienne aurait moins de valeur sans la réflexion qui l'accompagne et qui, sur le mode poétique, concerne la catharsis théâtrale. » Le drame retracé dans cette pièce, commente-t-il, et qui est « un autosacrifice exemplaire, implique l'art de la représentation, pas seulement théâtrale ». Il souligne aussi que « le dialogue vaut pour les échos de la 'contradiction fondatrice' qui s'y répandent ».

Dans une note explicative, il nous éclaire sur l'orientation générale de la pièce et son texte est si éloquent que nous n'hésitons pas ici à reproduire cette note intégralement : « Dans un décor qui n'a de parisien que son obscurité londonienne, Miss Shrimpton évolue parmi ses désirs et ses peurs. Spiritisme, coups de foudre et veillée funèbre s'enchaînent dans son boudoir trouble, où tout annonce le défilé de mode fantastique au cours duquel Shrimpton affrontera la vengeance de ses robes, incarnées par des acteurs. Ni son lipstick, ni l'âme des Grands Magasins ne pourront la sauver. Docteur Trouille, couturier célèbre, a disparu trop vite. Ce soir, les robes veulent s'habiller avec de la chair humaine. » Le fantastique, on le voit, le dispute au poétique et la lecture de cette courte pièce aura vite fait de satisfaire l'impatience du lecteur, curieux de connaître le destin de ces personnages qui, à la fin, semblent vouloir prendre leur essor pour respirer un air de liberté : « Une robe enjambe la fenêtre, les autres paraissent battre des ailes et prendre leur envol. »

Louis VAN DELFT – dont il convient de rappeler ici qu'il a déjà, par le passé, confié à *Théâtres du Monde* quelques textes mettant en scène son personnage, Perplexe, intrus candide dans l'univers des grands moralistes du passé – nous le présente maintenant poursuivant sa découverte de ce monde lors de deux rencontres mémorables, l'une avec Ortega y Gasset, l'autre avec le grand imprécateur, Nietzsche : « Conduit par Stultitia, Miss Folie, Perplexe, le héros candide et "déboussolé" qui vient de découvrir la planète Moralia, fait la rencontre de Désiré Érasme qui le met en présence, lors d'une séance de l'Académie des Spectateurs de la Vie, du grand flagellateur José Ortega y Gasset. Il aura l'occasion, un peu plus tard de faire la connaissance de Herr Nietzsche, autre fulminateur du genre humain. Déçu par la boulette terrestre et les "philosophes branchés" incapables de l'aider à trouver le sens de son existence, le jeune Perplexe, (dit aussi Plus-que Perplexe), continue donc à s'interroger. »

Ce texte, à la fois savoureux et dénué de toute complaisance à l'égard de la « bien-pensance » qui envahit continûment notre espace culturel, incite à une réflexion dénuée de tout apriori et à un approfondissement de notre questionnement. Louis Van Delft observe que « le thème du *theatrum mundi* est la pierre angulaire de la philosophie morale occidentale » et pose la question : « Quel est son statut à une époque de crise et de mutation culturelle qui conduisent à parler bien plutôt d'un grand théâtre du monde à l'envers ? » Pour répondre à cette question, assure-t-il, « le thème est rapporté à cette autre préoccupation majeure et permanente dans la tradition judéo-chrétienne : la recherche d'un "guide des égarés" (titre du très fameux ouvrage de Maïmonide) ». On ne saurait sans doute mieux dire.

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL rend compte d'un récent ouvrage d'Aline Le Berre, *Pouvoir de l'illusion. « Moi » lyrique et 'theatrum mundi' dans la poésie baroque allemande et chez J.C. Günther*, publié aux Presses Universitaires de Limoges en 2012. Il s'agit d'un important ouvrage sur Johann

Christian Günther (1695-1723), ouvrage qui souligne que le motif du « théâtre du monde », qui se situe au cœur même de la fête, est à la fois – et paradoxalement – présent dans « les manifestations les plus baroques du monde des joies frivoles et des réjouissances et dans l'obsession de la mort et l'évocation de l'inanité de la gloire et des plaisirs ».

Ingrid LACHENY présente un ouvrage collectif paru en 2013, sous la direction d'Elena Randi et Simona Brunetti, *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza* (Bari, Edizioni di Pagina). Les seize contributions de cet ouvrage sont rassemblées sous le titre significatif et fort bien choisi : *Les mouvements de l'âme. François Delsarte entre théâtre et danse* – titre qui renvoie au « caractère vivant et animé du travail de Delsarte » (1811-1871).

Jean-Pierre MOUCHON, quant à lui, rappelle la parution d'un recueil de textes brefs de Maurice Abiteboul, *Itinéraire bis. De naguère à bientôt*, paru en 2012 aux éditions Édilivre classique. Suivre cet itinéraire bis, estime-t-il, « est sans doute une bonne solution pour qui veut se donner l'illusion que la vie n'est pas qu'un point [...], mais une sorte de palingénésie dans un temps qui s'étale de part et d'autre du présent ».

VU SUR SCÈNE

Marcel DARMON nous donne ici le compte rendu de deux spectacles présentés à l'Opéra Comédie de Montpellier en 2012. Il s'agit tout d'abord des *Noces de Figaro* (« *Le Nozze di Figaro* ») de W.A.Mozart sur un livret de Lorenzo Da Ponte (d'après *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais). C'est un opéra qui, comme la comédie de Beaumarchais, est « une revendication, un appel au bonheur et à l'amour partagé ».

Le second spectacle, *Lakmé*, opéra de Léo Delibes, d'après la nouvelle de Pierre Loti « Rarahu ou le mariage de Loti », « s'inscrit dans l'esprit du temps », qui a traversé tout le XIX^e siècle (cf .Delacroix et ses peintures « algéroises », Victor Hugo et ses « Orientales », et aussi, par exemple, Rimsky Korsakoff et sa « Shéhérazade »).

Ce long périple dans l'univers du Mal et du malheur a été jalonné d'étapes qui parfois ont permis d'accorder à l'homme tourmenté – harcelé par un destin acharné à le perdre, ou du moins à le faire souffrir – un répit salutaire. Le Mal a plongé l'homme qui souffre dans l'intranquillité de ses jours et l'angoisse de ses nuits. Le Mal s'est déployé dans tous ses états : souffrances physiques, douleurs morales, mal d'amour et mal de vivre, mal individuel et mal social... L'homme aux prises avec le Mal, démuni ou rebelle, pitoyable ou digne, résigné ou pugnace, a tenté parfois de lutter... à armes inégales.

Omniprésence du Mal et du malheur : comment lutter ? comment s'en sortir ? Comprendre, essayer de comprendre. Et puis à chacun sa solution. La moins mauvaise si possible. Celle qui fait le moins de mal...

La problématique du Mal et du malheur, nous l'avons vu à travers les articles proposés dans le présent volume de *Théâtres du Monde*, prend une allure particulière sur la scène – et nombreux ont été les dramaturges qui s'y sont confrontés : Shakespeare, Lope de Vega, Schiller, Pirandello, Beckett, Shepard et les autres. Chacun, selon son époque ou son tempérament, a réintroduit la problématique du Mal, apportant sa propre réflexion, avec sa propre sensibilité, sur l'éternel mystère qui, ne pouvant que demeurer un mystère, restera à jamais insondable.

Maurice ABITEBOUL
Président de l'Association ARIAS
Directeur de « Théâtres du Monde »