Cahier n° 21 - 2011

« Le monde entier est un théâtre… »
(William Shakespeare)

Ouvrage collectif sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL

LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE

UNIVERSITÉ D'AVIGNON – FACULTÉ DES LETTRES

Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

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

***

Fondateur : Maurice ABITEBOUL

Bureau

Directeur éditorial : Maurice ABITEBOUL
Trésorière : Brigitte URBANI
Responsable administratif : Jean-Luc BOUISSON
Secrétaire : Jean-Luc BOUISSON

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Aline Le Berre (Limoges)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis Van Delft (Paris-Nanterre)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jean-Luc Bouisson (Avignon)
Véronique Bouisson (Avignon)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Richard Dedominici (Nice)
René Dubois (La Réunion)
Edoardo Esposito (Avignon)
Emmanuelle Garnier (Toulouse-II)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Marc Lacheny (Valenciennes)
Aline Le Berre (Limoges)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Emmanuel Njike (Yaoundé, Cameroun)
Théa Picquet (Aix-en-Provence)
Carole Rodier Bourne-Taylor (Oxford, GB)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis Van Delft (Paris-Nanterre)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

***

*Adhésion à l'A.R.I.A.S. (avec service de la revue) : ⇨ 25 euros (ou 15 euros pour étudiants)

*Prix de la revue au numéro : ⇨ 20 euros (ou 12 euros pour étudiants)

***

Abonnements et commandes doivent être adressés à
THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS (Jean-Luc Bouisson)
Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1
http://www.theatresdumonde.com

Les manuscrits proposés à la revue *TdM* en vue de publication doivent être adressés au Directeur **en fichier joint** à l'adresse suivante : maurice.abiteboul1@orange.fr (ou à jlv.bouisson@numericable.fr) ou, à défaut, sur papier et accompagnés d'un CD, avant le **15 décembre** de l'année en cours.

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs.

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU N° 21 (2011)

LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE

SOMMAIRE ---------- p. 5

INTRODUCTION
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 9
Le vrai et le faux au théâtre

ÉTUDES SUR LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE
Théa PICQUET ---------- p. 29
Le vrai et le faux dans *Gli Ingannati* des *Intronati* de Sienne
Christian ANDRÈS ---------- p. 41
Le vrai et le faux dans *Le retable des Merveilles* de Cervantès
Josée NUYTS-GIORNAL ---------- p. 53
La figure de la Vérité dans le monde comme théâtre chez Shakespeare, Nashe et Donne
Jean-Luc BOUISSON ---------- p. 67
Ces fausses notes qui déforment les vrais héros : héros et anti-héros dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 79
Qui est (le vrai) Hamlet ? ou à chacun sa vérité (de Shakespeare à Howard Barker)
Raymond GARDETTE ---------- p. 89
Dialectique du vrai et du faux dans *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 101
Les personnages de *Le Train du monde* de William Congreve sont-ils des « *fools* » ?
Aline LE BERRE ---------- p. 121
Le vrai et le faux dans le pacte de Faust avec Méphistophélès
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 135
Le vrai et le faux au théâtre : *Des Écrits sur la Danse* de Théophile Gautier
Marc LACHENY ---------- p. 143
Le vrai et le faux dans le théâtre de Johann Nestroy – un essai
Richard DEDOMINICI ---------- p. 155
L'Aurige-Aède de la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio (1909)
Premier enregistrement mondial de *Fedra* de Pizzetti et d'Annunzio
Marc LACHENY ---------- p. 169
Mensonge et hypocrisie dans *Les Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth
Ouriel ZOHAR ---------- p. 185
La quête de vérité de Peter Brook dans *La Conférence des oiseaux*
Brigitte URBANI ---------- p. 195
Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame
Françoise QUILLET ---------- p. 213
Pour un opéra chinois contemporain, une réforme de la tradition : Le *Roi Lear* de Shakespeare adapté en opéra chinois par Wu Hsing-Kuo
Jacques COULARDEAU ---------- p. 225
Faustus, the Last Night, opéra de Pascal Dusapin

SOMMAIRE DU NUMÉRO 21 (2011) : LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE

Pascal DUSAPIN et Jacques COULARDEAU ---------- p. 247
À propos de *Faustus, the Last Night* : **un entretien**
Claude VILARS ---------- p. 265
L'expérienc et l'imagination dans le théâtre de Sam Shepard
Ouriel ZOHAR ---------- p. 281
Le vrai / le faux au théâtre : vers un théâtre scientifique
Michel AROUIMI ---------- p. 289
Entre Shakespeare et Zorro : *Un conte de Noël*, film d'Arnaud Deplechin

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LE VRAI ET LE FAUX
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 299
Vérité du paradoxe en philosophie : le paradoxe essentiel
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 307
Le paradoxe contre le sophisme et comme règle de vérité : réflexions sur le vrai et le faux chez Lewis Carroll

ATELIER D'ÉCRITURE
René AGOSTINI ---------- p. 315
Jésus, Bouddha, Socrate et son démon : de l'a-vérité de l'existence à la vérité du théâtre
Louis VAN DELFT ---------- p. 337
La Poursuite (pièce radiophonique, 1986)

NOTES DE LECTURE
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 367
René Agostini, *Théâtre poétique et/ou politique ?*
René AGOSTINI ---------- p. 368
Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis*
Jean-Marc QUILLET ---------- p. 372
Françoise Quillet, *Écritures textuelles des théâtres d'Asie* / *Arts du Spectacle : identités métisses* / *Le Théâtre s'écrit aussi en Asie*

VU SUR SCÈNE
Richard DEDOMINICI ---------- p. 377
Francesca da Rimini de Zandonai… et Gabriele d'Annunzio (à l'Opéra Bastille)
Marcel DARMON ---------- p. 381
Le Barbier de Séville, de Rossini… et Beaumarchais (au Corum de Montpellier)

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 385

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 395

INTRODUCTION

LE VRAI ET LE FAUX AU THÉÂTRE

La vérité appartient à ceux qui la cherchent et non point à ceux qui prétendent la détenir
(Condorcet)

Rien n'est vrai que ce qu'on ne dit pas
(Jean Anouilh, *Antigone*)

Quand Dante, dans *La Divine Comédie*, s'efforce de donner à son récit la solidité du réel et les couleurs du vrai, et donc de donner corps à l'imaginaire, il prononce ces mots (qui sont au début du Chant XIII du *Paradis*) : « Qu'il imagine, celui qui veut entendre / Ce que je dis, et retienne l'image (*ritegna l'image*), / Tant que je parle, comme roche solide (*come ferma rupe*) ». Retenir l'image comme roche solide : n'est-ce point là le processus qui va permettre (peut-être) de transmuer le faux en vrai ? Quand Cervantes nous présente l'admirable Hidalgo dans *Don Quichotte*, ne nous donne-t-il pas à voir, dans la quête perpétuelle que mène son héros, la poursuite utopique d'une vérité qui sans cesse se dérobe dans l'effacement « toujours recommencé » des rêves et des illusions ? Et que nous offre Shakespeare, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, si ce n'est l'impossible amalgame, l'inatteignable fusion, du vrai et du faux, du rêve et de la réalité (quelle réalité au théâtre ?), dans un perpétuel et illusoire échange ?

S'il est un lieu, en tout cas, où semblent régner l'illusion et les apparences, où les faux-semblants relèguent le monde du réel et de la « vraie vie » en dehors de ses limites, c'est bien le théâtre, naturellement. Les acteurs n'avancent que masqués, dissimulés derrière des rôles de composition – à travers lesquels ils laissent transparaître parfois des émotions qui les submergent mais qu'il leur faut cependant maîtriser et canaliser pour donner davantage de relief aux personnages qu'ils incarnent. Leur objectif est de *jouer juste* – c'est-à-dire, en fin de compte, de réussir la fusion des contraires : le *jeu* (qui est le comble du « faire semblant » et qui tente de donner vie au *personnage* en s'efforçant de le détacher de son illusoire apparence) et la *justesse* (la vérité profonde, essentielle, de la *personne*, qui tente d'introduire sa part de réel, sa « part de vérité », au sein de cette construction imaginaire qui se dissimule dans ce que l'on nomme un rôle) : donc *être* et en même temps *ne pas être*, ou encore *ne pas être* pour mieux *être*. Ce va-et-vient entre le vrai et le faux, entre apparences et réalité, finit par créer une sorte de schizophrénie qu'évite difficilement (ou que ne cherche pas à éviter ?) le monde du théâtre.

Être et ne pas être en même temps, avons-nous dit. Y a-t-il moyen d'échapper à pareille aporie ? Le théâtre est-il en mesure de résoudre cet essentiel conflit ?

Les études et commentaires qui suivent tentent, pour la plupart, de présenter et d'analyser des textes dramatiques, des films, des opéras qui laissent se développer le récurrent conflit du vrai et du faux. Des commentaires et réflexions compléteront notre information sur ces notions et sur leurs interrelations. Toute une partie de la présente livraison sera consacrée à un « atelier d'écriture » en relation directe avec notre thématique. Des notes de lecture et compte-rendus de spectacle apporteront enfin (de manière limitée pour l'heure) quelques précisions sur l'acualité théâtrale.

Théa PICQUET, pour commencer, présente une étude sur le vrai et le faux dans *Gli Ingannati* (*Les Abusés*), œuvre collective de 1537 due aux auteurs faisant partie de l'Académie des *Intronati* de Sienne. Elle se propose, après avoir donné une définition précise des termes 'vrai' et 'faux', d'étudier « les différents procédés utilisés pour cacher ou falsifier le vrai », à savoir la tromperie, la trahison, le mensonge et l'hypocrisie. Il est clair en effet que, « dans *Gli Ingannati*, le faux occupe une place de choix » dans la mesure où, dès le Prologue, le présentateur de la comédie, soulignant les bienfaits de la duperie, donne une explication du titre, qui se justifie essentiellement « parce que rares sont les personnages de la pièce qui ne sont pas trompés ». La comédie elle-même repose sur une imposture où travestissement et déguisement, falsifications et usurpations d'identité ont la part belle et sont à l'origine de nombreux quiproquos, de méprises et de confusions – et donc de situations cocasses. À force de supercheries et de dissimulations, les personnages finissent par faire régner une atmosphère de fausseté et de faux-semblants. Mais il faut aussi souligner par ailleurs que « ces mensonges, ces impostures sont ancrées dans le réel et les auteurs ont sélectionné pour leur comédie des éléments de la réalité de l'époque » – donc ont conservé une importante part de vérité (fidélité au contexte historique et géographique notamment). Est ainsi soulignée ensuite la part laissée au vrai, ou du moins au vraisemblable, et sont mis en lumière les objectifs poursuivis par les auteurs en même temps qu'est révélé « le message qu'ils entendent faire passer ». En fait, on constate qu' « en travestissant la vérité, en la caricaturant, les *Intronati* proposent une satire de la société de leur temps » : de l'Église, de l'étranger (en la personne de l'Espagnol), de la cuistrerie. Plus généralement, l'objet d'une comédie comme *Gli Ingannati* est sans aucun doute, on le voit, de « faire la satire d'une société en crise, celle du *Cinquecento* ».

Christian ANDRÈS, pour sa part, examine un intermède (ou *entremés*) de Cervantès, « *Le Retable des merveilles* » (datant des années 1611/1615) dans lequel il s'efforce de traquer, par delà le vrai et le faux, « la réalité dans tous ses états ». Il montre en effet comment, dès le début, les deux protagonistes – que l'on pourrait assimiler à des montreurs de marionnettes – entretiennent « un rapport bien ambigu au vrai et au faux » : ils conviennent de donner une représentation privée et « ce qui est 'drôle' – en réalité très lourd de sens et symptomatique des préjugés terribles d'une époque et d'un pays –, c'est que les 'spectateurs' du *Retable des mer-*

veilles et de ses étonnantes 'figures' ne verront rien, car il n'y a rien à voir… mais que tous mentiront, feront semblant de 'voir' les figures en question pour ne pas être accusés d'être des bâtards ou des nouveaux-chrétiens ». Et c'est ainsi que « magiquement, pour ainsi dire », un spectacle invisible a lieu à l'intérieur de cette pièce, faux spectacle dans le spectacle qui a pourtant, paradoxalement, une réalité. On s'aperçoit aisément en effet que les comédiens « n'ont rien à montrer à leurs spectateurs trop crédules si ce n'est leur envoyer leur propre image de leur hypocrisie, de leur aveuglement et de leur bêtise » – ce qui pourrait n'être que risible « si dans la 'réalité' de la vie quotidienne de ce temps [cette mystification n'avait pour effet de montrer, en fait, qu'] un tel préjugé de sang 'impur' aboutissait aux vexations et dénonciations, à l'exclusion de certaines professions, finalement à des difficultés de tout ordre, dont la misère pour un certain nombre ». Ce qu'illustre merveilleusement cet intermède, c'est bien, notamment, « cette dérision fort habile contre la pensée dominante de l'Espagne de ce temps, si intolérante envers ses minorités ». Mais surtout, il convient de souligner que « cette petite pièce d'une actualité sans cesse renouvelée – hélas ! – est aussi une machine de guerre ironique et théâtrale contre l'hypocrisie humaine ».

Josée NUYTS-GIORNAL, étudiant la métaphore du « monde comme théâtre » et « la figure de la Vérité » chez Shakespeare, Thomas Nashe et John Donne, nous invite « à chercher la vérité dans le labyrinthe des lieux communs moraux ayant cours au début de l'époque moderne » et, pour ce faire, elle met en lumière l'importance de « l'estampe néerlandaise, véritable lexique des schémas majeurs de la pensée humaniste [et montre que celle-ci] est d'un précieux secours dans l'analyse du langage imagé des dramaturges élisabéthains dans leur jeu avec la vérité ». À l'appui de cette démonstration, elle examine plusieurs gravures d'artistes comme Cornelis Anthonisz et Hendrick Goltzius, qui illustrent à l'envi « le lieu commun selon lequel il est folie de prétendre dire la vérité ». Elle souligne également que « la pièce *Summer's Last Will and Testament* de Thomas Nashe est d'un intérêt particulier car son auteur propose volontairement un répertoire de lieux communs imagés qui avaient cours en Angleterre à la fin du XVIe siècle, pour les tourner en dérision ». Elle insiste surtout sur le fait que « ces représentations figuraient la face tragique de la folie humaine aux côtés de la face burlesque de la folie humaine des images satiriques ». Pour illustrer son propos, elle rappelle que, par exemple, « chez Cornélis Anthonisz, la Vérité est couchée, une serrure sur la bouche avec à ses côtés l'enfant Savoir ; la Haine, un soldat armé d'une lance et accompagné d'un chien, les menace ». Elle signale aussi que, « dans la série de gravures intitulée *Comment l'opinion erronée conduit le monde vers sa perte*, Coornhert visualise les possibilités de travestissement de la vérité par la folie et l'opinion commune : la gravure montre la Vérité, les poignets ligotés, dissimulée et masquée ». Elle observe que Shakespeare, pour sa part, donne à voir, dans certaines de ses pièces, des scènes qui ne sont pas sans évoquer telle ou telle gravure. Par exemple, elle souligne que, « dès son refus d'un langage de cour plein de flatte-

ries, exercice auquel ses sœurs se prêtent volontiers dans le premier acte du *Roi Lear,* Cordélia incarne la vérité » ; et elle note que « dans le *Roi Lear*, il reste […] des âmes charitables [comme Kent] qui savent reconnaître la vérité ». Elle note encore que « Hamlet ignore que la Vérité est la fille du temps, il prétend se substituer à la Providence qui ne l'a pas fait bouffon, et ignorer l'interdit qui pèse sur la vengeance ». Elle précise enfin qu'il est clair que les Élisabéthains, et Shakespeare, au premier rang d'entre eux, ont placé l'homme « au milieu d'un labyrinthe de miroirs déformants qui poussent à l'extrême certains préceptes humanistes sur le miroir de folie et sur sa vérité sur notre condition humaine ».

Jean-Luc BOUISSON, dans son étude sur « les héros et les anti-héros dans le théâtre de Shakespeare », observe que « le héros véritable, ce qualificatif attribué par les Grecs aux grands hommes divinisés, semble avoir disparu à l'époque élisabéthaine ». Il souligne aussi que « le théâtre shakespearien met en scène quelques véritables héros, comme pour montrer le décalage entre la noblesse de ces demi-dieux et la bassesse du commun des mortels ». Il se propose alors de montrer que « le héros shakespearien perd parfois la noblesse qui caractérise tout héros et devient alors un anti-héros – démarcation qui est souvent matérialisée par la musique et le duel qui servent à évoquer les vertus du héros véritable et l'imperfection de l'anti-héros, et de ce fait, sa perfectibilité ». Il suggère, dans un premier temps, que, « dans les drames historiques, il est difficile de cerner avec précision l'image du véritable héros et d'appliquer ce statut à un personnage » vu que « le portrait ne correspond pas aux critères élisabéthains ». Il montre ensuite, illustrant son propos à travers les *pièces romaines*, comment, dans *Coriolan*, le personnage éponyme « réunit toutes les qualités afin d'incarner un héros exemplaire » et comment « *Jules César* met en scène la déchéance de l'empereur, victime d'une machination politique », soulignant ainsi que, « dans ces deux pièces, la politique semble détruire l'héroïsme, sacrifiant publiquement le héros ». Il observe aussi que, dans *Antoine et Cléopâtre*, l'amour d'Antoine pour Cléopâtre « pervertit sa valeur guerrière », le privant en partie de son statut de héros. Il précise encore que « dans tous les cas analysés, les guerriers ont un potentiel héroïque ; mais, il est détruit car ils ne sont pas en harmonie avec eux-mêmes, ni avec leur entourage : une fois hors du champ de bataille, ils perdent tout sens de la mesure. » Ce que démontre surtout cet article, c'est que, « après la mort de Talbot dans *1 Henry VI*, le chevalier sans peur et sans reproche semblait avoir déserté la scène shakespearienne, s'affirmant parfois en fin de pièce lors d'un combat qui permet un retour à l'ordre, tels Richmond dans *Richard III*, Macduff dans *Macbeth* ou Edgar dans *Le Roi Lear* ». Dans les comédies et drames romanesques, on assiste au triomphe du vrai sur le faux, de la vertu sur le vice, grâce à la mise en œuvre du duel et de la musique, éléments modérateurs des ardeurs guerrières. Musique et duel, en effet, comme c'est le cas dans *Beaucoup de Bruit pour Rien*, par exemple, « servent de limite entre le héros et l'anti-héros, et ils sont les instruments de l'adaptation de l'image du héros à une société renaissante en pleine mutation ».

Maurice ABITEBOUL, dans son article intitulé « Qui est (le vrai) Hamlet ? », observe qu'à cette question, posée de manière récurrente et de façon quasi obsessionnelle, nombreux sont ceux qui ont tenté d'apporter une réponse, toujours inévitablement partielle parce que partiale. Des dramaturges, et non les moindres, ont repris à leur compte le canevas de la pièce de Shakespeare ou ont tenté, tels de fervents iconoclastes, de transposer l'intrigue, d'adapter les situations, d'estomper ou de souligner certaines caractéristiques des personnages originaux, modifiant l'histoire primitive, décentrant l'intérêt et le faisant porter sur des comparses ou des personnages secondaires, bref ils se sont appropriés la pièce d'*Hamlet* pour lui donner *leur* vérité. Sont ainsi passés en revue, présentés et analysés, sous leurs couleurs nouvelles, des pièces comme *Hamlet des faubourgs* (*Hamlet of Stepney Green*) (1959), de l'auteur britannique Bernard Kops, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974), de Bernard-Marie Koltès, *Hamlet-Machine* (1977), du dramaturge est-allemand Heiner Müller, *Dogg's Hamlet, Cahhot's Macbeth* (1979), de l'Anglais Tom Stoppard. Également le *Hamlet Suite* (1995) de Carmelo Bene, « *version-collage* » inspirée d'une œuvre de Jules Laforgue de 1886. Enfin *Gertrude (le cri)* (2002), de Howard Barker, pièce qui rappelle (par sa volonté de reléguer Hamlet au second plan) *Rosencrantz et Guildenstern sont mortsi* (1966), de Tom Stoppard. Sans doute, en définitive, faut-il se résigner à penser que « le vrai Hamlet est celui qui permet de nous découvrir en lui. Car savoir quelle est la vérité de Hamlet, c'est connaître notre propre vérité. » A chacun sa vérité.

Raymond GARDETTE, quant à lui, propose une étude sur *Le Conte d'hiver* (1611) de Shakespeare – étude qui montre comment l'épisode au cours duquel les amants déguisés sont conduits en Sicile permet la « re-découverte » de Perdita et celle d'Hermione. Il souligne que « les déguisements successifs, loin d'être des obstacles, entraînent la découverte de la vérité ». Il ajoute que « par contre, ceux qui croient voir le vrai dans les apparences sont abusés par des reflets trompeurs [et] demeurent dans l'incapacité d'atteindre à la vraie connaissance ». Il précise que Polixenes « utilise le déguisement, physique et moral, des machiavels de théâtre, pour dissimuler son identité et ses desseins [mais que] cet art de feindre, purement politique, ne conduit qu'à l'erreur : il se méprend quant à l'identité de Perdita, ne sachant pas qu'elle est de sang royal ». Il ne fait aucun doute alors que « Polixenes pressent une vérité qu'il est dans l'impossibilité de découvrir [car] il n'est pas assez élevé dans l'échelle de la connaissance ». Il est clair que pour de tels personnages, il sera impératif de « se soumettre à une étape initiatique, symbolisée par le voyage en mer du retour en Sicile [alors que] ceux qui, à un niveau social moindre, savent distinguer entre les apparences et le réel, choisissent soit de s'en tenir à une certaine vertu de l'apparence – telle est la sagesse prosaïque des bergers – soit de consacrer leur vie à l'apparence, ce qu'illustre Antolycus ». En fin de compte, on prend conscience que « l'invraisemblable, le miracle inespéré, à l'instar de la métaphorisation pure qu'est un conte de fées, traduit donc une vérité

essentielle. » Il faut bien admettre alors que « le conte, ici métaphore dramatique où se retrouve le génie de Shakespeare, c'est l'image d'une aventure spirituelle » et comprendre que « l'illusion théâtrale rejoint [ainsi] la vie dans ce qu'elle a d'essentiel ».

Jean-Pierre MOUCHON se propose, dans son étude sur *Le Train du monde* de William Congreve (1700), de déterminer dans quelle mesure il est possible de « comprendre ses intentions véritables, de distinguer le vrai du faux dans la peinture de ses personnages, et de voir […] si nous avons affaire à de purs "*fools*" ou non ». Il souligne que « nombre de personnages portent un masque et dissimulent donc bien leurs intentions, leurs sentiments ». Après avoir passé en revue les principaux personnages de la pièce, il montre que « certains font preuve de bel esprit, mais, dans ce microcosme constitué par la scène, même les plus doués et les plus sincères font preuve, parfois, d'excès et de légèreté ou d'irréalisme ». On est alors en droit de se demander jusqu'à quel point le vrai et le faux peuvent coexister chez un même personnage. En effet, « s'il moque les ridicules de ses contemporains et censure leurs vices (cf. l'Épilogue), Congreve n'offre pas une peinture en noir et blanc car « il se propose surtout de montrer que la sottise fait partie de la condition humaine ». Allant plus loin, on constate aussi que tel personnage, pourtant doué d'esprit, « se rend coupable du même travers [que les sots de la pièce] : l'esprit pour l'esprit quitte la nature de plus d'un pas ». On prend ainsi conscience que, « en définitive, à un moment ou à un autre, tous les personnages se révèlent capables de sottise, soit parce qu'ils manquent de jugement et d'intelligence, soit parce qu'ils commettent des actions déraisonnables ou des extravagances ». Les personnages de Congreve sont-ils tous des sots ? Faut-il procéder à une révision des valeurs pour déterminer quelle est la « part de vérité » de cette galerie de sots et de grotesques que Congreve met en scène ? Ceci, le dramaturge ne nous le précise certes pas « bien que, dans *Le Train du monde*, il se soit appliqué à analyser la sottise sous ses formes multiples ».

Aline LE BERRE, dans son étude sur « le vrai et le faux dans le pacte de Faust avec Méphistophélès », montre comment, dans le *Faust* de Goethe (œuvre de toute une vie composée entre 1775 et 1831), « le propre de Satan est d'inspirer le désespoir en semant doute et scepticisme […], en donnant le vrai pour faux et le faux pour vrai » car il intervertit sans cesse les valeurs et « se sert d'appâts en trompe-l'œil ». Faust, bien entendu, s'emploie à dénoncer cette imposture. En effet, si « Méphistophélès règne sur les biens fallacieux de ce monde, comme l'or, le jeu, l'amour, la gloire, et les distribue […], Faust, conscient de leur évanescence et de leur inauthenticité, les dénonce comme illusoires », les assimilant à une supercherie. On voit que « Faust exprime là son dégoût de la comédie sociale, son désenchantement devant la finitude humaine ». Méphistophélès est ainsi dépeint « sous les traits d'un habile prestidigitateur, jonglant avec les artifices et les mensonges », qui tente de mystifier son partenaire. Il fait d'ailleurs preuve de lucidité puisqu'il se

qualifie lui-même d' « esprit de mensonge ». Quant à Faust, épris de vérité, on ne peut manquer de constater que, « paradoxalement, c'est cette soif de vérité qui le pousse dans les bras de Satan, car il a le sentiment de ne pas avoir d'autre issue ». Il faut bien alors considérer que « ce pacte est l'expression de son désarroi, la solution de la dernière chance » car il est tourmenté par une exigence de connaissance suprême : la découverte des vérités premières de l'existence. Ainsi, à l'ambiguïté de Méphistophélès répond donc l'ambiguïté de Faust, « cherchant à atteindre l'essence de la vie, sa vérité profonde, par l'entremise d'un maître en fausseté ». Car Faust aspire à vivre un moment de plénitude absolue : « il veut échapper au 'paraître' qui caractérise les biens de ce monde pour atteindre 'l'être' ». On comprend alors que le pacte aura atteint son objectif dès lors que « Méphistophélès, en provoquant Faust, le pousse à aller jusqu'au bout de lui-même ». N'est-on pas fondé alors à dire que « le faux apparaît comme le moyen de faire éclater la vérité » ?

Marie-Françoise HAMARD, se penchant sur *Des Écrits sur la Danse* (rédigés dans les années 1840) de Théophile Gautier, examine particulièrement les pages dédiées à *Giselle*, « dont Gautier fut comme on sait le librettiste, et l'héroïne Carlotta Grisi, ballerine dont il était amoureux ». Elle souligne que, pour Gautier, qui obéissait à une fantaisie naturelle, « le principe du fantastique s'échange contre l'évidence du merveilleux ». Et c'est ainsi que l'illusion est parfaite : « le *faux* triomphe, masque du *vrai* ». Et, de fait, « les wilis, personnages de légende, peuplent la scène comme des femmes réelles peupleraient le monde ». La méthode même qu'emploie Gautier, telle qu'il la définit, « ne relève on dirait d'aucun effort, d'aucun artifice ». Ce monde semble s'être imposé pour lui comme 'naturellement', « comme s'il était le revers habituellement invisible du visible, la vérité cachée, mais prête à se montrer, de l'univers qui se dévoile lorsqu'on le côtoie en rêve ». Plus précisément encore, on ne peut manquer d'observer que le décor, « sagement fabriqué selon les instructions '*didascaliques*', […] dégage selon Théophile une impression de naturel incomparable, comme si le '*vraisemblable*' égalait ou dépassait, sublimait le '*vrai*' ». Gautier lui-même déclarait : « Quant aux décorations, elle sont de Ciceri, qui n'a pas encore son égal pour le paysage. Le lever du soleil, qui fait le dénouement, est d'une vérité prestigieuse ». Il est clair que « Gautier mélange les genres : épistolier, librettiste, narrateur, amoureux de la protagoniste dans la vie, fasciné par elle, actrice, sur la scène, il agrège le 'vrai' et le 'faux' au service d'une synthèse lyrique, sur une page, 'post-' ou 'pré-' texte à un souvenir revécu, autant qu'à un spectacle virtuel », traduisant ainsi au grand jour « une part de sa sensibilité masquée ». Il nous est ainsi démontré de manière convaincante que « en palimpseste, la culture vivante fait miroiter ce que la nature humaine sait inventer de plus gracieux, qui rend l'alentour supportable ; le 'faux' n'est dès lors qu'un avatar trompeur du factice : il délivre le 'vrai' – la valeur de vérité des cœurs aimants, qui épandent leurs états d'âme en des paysages choisis ».

Marc LACHENY, à son tour, se penche sur la question du vrai et du faux, et ce, dans le théâtre de Johann Nestroy (soit, en gros, entre les années 1830 et les années 1850). Il constate tout d'abord que, dans ce théâtre, marqué par un goût prononcé pour l'expression linguistique, « au langage du sentiment, parlé surtout par les femmes, semble […] répondre celui du calcul, de la ruse, du mensonge, de la duperie, de la manipulation ». Il rappelle ainsi que, « dans *Le Talisman*, le personnage de Titus utilise sa maîtrise linguistique, qui s'étend du dialecte jusqu'à la langue littéraire, non seulement pour tenter de séduire son parterre d'admiratrices […], mais surtout pour mieux le berner et le manipuler ». Mais, observe-t-il aussi, « plus on avance dans la production dramatique de Nestroy, plus la question du 'qui parle vrai ou qui parle faux ?' passe au second plan pour se transformer en : qui [apparaît] en mesure d'imposer sa suprématie linguistique à autrui ? ». Dans le théâtre de Nestroy, en effet, « il y a d'un côté les personnages qui savent jouer et ruser avec la langue (les raisonneurs…), apparaissant ainsi en mesure de proposer une réflexion à la fois sur la vérité des sentiments et sur leur observation comique […], et de l'autre les personnages qui en sont les victimes souvent ridicules ». Ce « théâtre des sentiments faux », comme on l'a parfois dénommé, tend à « faire de la tromperie l'une des caractéristiques majeures, pour ne pas dire la caractéristique, de la vie en société ». Les personnages de Nestroy, véritables caméléons, utilisent souvent le travestissement comme un outil de tromperie sociale et, bien souvent, ils ne correspondent pas à ce qu'ils prétendent être ou à ce qu'ils montrent d'eux : « Il existe systématiquement chez eux un décalage entre l'être et le paraître, fossé symbolisé entre autres clairement par le recours au travestissement ». En fait, Nestroy suggère en filigrane que « ce n'est qu'en se cachant derrière ses masques (théâtraux) que l'homme est en mesure à la fois de se montrer et de se réaliser sur la scène du 'grand théâtre du monde' ». On comprend en définitive que, « dans son théâtre à la fois ludique et satirique, léger et profond, Nestroy campe des personnages qui, plutôt que de dire le vrai et/ou le faux, *jouent* à dire le vrai et le faux ».

Richard DEDOMINICI, dans un article intitulé « L'aurige-aède de la Fedra de Gabriele d'Annunzio », examine, avec cette tragédie en trois actes et en vers créée à Milan en 1909, « le dernier ouvrage dramatique italien écrit par le poète-dramaturge » – qui offre ici le portrait de « la 'surfemme' qui brave les hommes et les dieux, les lois humaines et divines au nom d'une 'surhumanité', d'une liberté absolue de la volonté, du désir d'accomplissement d'un destin hors du commun » : bestiale, luxurieuse et divine à la fois, jamais humaine, elle apparaît dans toute sa vérité car « la tragédie de d'Annunzio explicite parfaitement les composantes de la légende antique ». Il faut souligner que le dramaturge introduit un personnage auquel il accorde une importance capitale : le Messager-Aurige, puis Aède, amoureux de Phèdre sans en être aimé en retour. Mais derrière l'apparente réalité du personnage, on comprend qu'il y a la vérité du poète, à peine dissimulé sous ce masque et que, donc, « cet aurige-aède, c'est bien aussi d'Annunzio lui-même qui va chanter le drame de Fedra et qui, en même temps définira le regard qu'il portera – de l'inté-

rieur – sur ce drame antique ». Il est clair, dès lors, que « le poète-dramaturge du XXe siècle devient le héros de sa propre tragédie antique ». Rien d'étonnant non plus à ce que l'on puisse trouver « le ton général de la pièce brutal, charnel, véhément et passionné ».Ainsi il apparaît qu' « en 1909, d'Annunzio crée le concept de la tragédie antique grecque *en train de se créer*, de se réaliser, de se chanter sous nos yeux » – résultat heureix dû à « ce personnage nouveau, cet aurige-messager qui cache un aède, qui lui-même se trouve être l'auteur de la *Fedra*, porteur de ces idées littéraires, philosophiques, de sa conception du mythe grec, du théâtre grec et de la langue dramatique susceptible de faire renaître au XXe siècle l'art tragique antique ».

Cet article est suivi d'un commentaire sur « le premier enregistrement mondial » de *Fedra*, opéra en trois actes (livret de Gabriele d'Annunzio; musique d'Ildebrando Pizzetti). Pizzetti représentait en fait l'avant-garde de la musique italienne en 1905-1910 : il alterne ici « le chromatisme (néo-wagnérien) et le diatonisme pour construire une sorte de halo harmonique qui sonne à nos oreilles comme hellénistique et archaïsant, qui sonne aussi comme très sobre, austère même dans son orchestration ». Et toujours avec une vérité qui fait que « Pizzetti suit très fidèlement les intentions du poète à chaque instant ».

Marc LACHENY, dans un article intitulé « Mensonge et hypocrisie dans les *Légendes de la forêt viennoise* (1931) d'Ödön von Horváth », montre que l'on peut aisément déceler dans cette pièce « un contraste frappant entre un décor *apparemment* enchanteur et les événements qui s'y préparent ou s'y produisent [le tout dans une] atmosphère qui relève davantage de la danse macabre que de la valse viennoise ». Il souligne aussi qu' « au-delà des 'types' représentés dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, Horváth brosse un tableau d'époque sans concession dans lequel mensonge et double discours apparaissent comme un véritable mode de vie que l'on peut interpréter comme la mise en scène d'une société préfasciste ». Il est clair que « dans un tel contexte, la thématique du masque, permettant de faire passer le mensonge et l'hypocrisie pour la vérité, occupe bien évidemment une place de choix ». Parmi la stratégie mise en œuvre par Horváth, on ne peut manquer de signaler notamment une « manœuvre de camouflage ou de travestissement des mobiles secrets ». Il est clair en effet que Horváth ne se contente pas de faire tomber ou d'arracher le masque que portent ses personnages, mais qu'il tente surtout « de le rendre visible, ainsi que son fonctionnement », entretenant habilement un « mouvement dialectique entre monstration et dissimulation, honnêteté et mensonge, conscient et subconscient ». Et c'est ainsi que Horváth « rend directement visible sur scène le principe de déguisement ou de travestissement de la vérité » – en particulier en dénonçant les mensonges d'une société petite-bourgeoise « qui s'abrite au sein même du langage derrière les apparences pour dissimuler son vrai visage, celui de l'hypocrisie, du mensonge, de la violence et de la mort ». On voit que le dramaturge apparaît finalement comme « le chroniqueur d'un mensonge et d'une violence ordinaires se présentant sous les traits de la vérité et de l'amour ».

Mais, plus encore, les pièces de Horváth – et *Légendes de la forêt viennoise* en particulier – peuvent être lues sans doute comme « des reportages sociologiques sur la République de Weimar » car il a brossé « un portrait sans concession de son temps comme terreau du nazisme ». On est ainsi amené à faire le terrible constat que « l'idylle suggérée par le titre de la pièce n'est en définitive que la façade d'une barbarie latente apparaissant comme le berceau du nazisme ». C'est cette quête de vérité qui devient le souci constant du metteur eb scène,

Ouriel ZOHAR consacre son étude au théâtre collectif dans *La Conférence des oiseaux*, c'est-à-dire, en fait, à « la voie de Peter Brook vers lui-même », vers sa propre vérité. En soulignant que ce dernier déclarait volontiers : « Je n'ai jamais pu croire en une seule vérité », il souligne cette aptitude singulière qu'avait Brook à « ne pouvoir répondre qu'aux questions qu'il se posait 1ui-même ». C'est ainsi que, tout au long de ses créations, et notamment avec la pièce *La Conférence des oiseaux*, adaptation du texte du poète persan du XIIe siècle Farid Odin Attar, on constate « une sorte de mouvement silencieux et convaincant se dirigeant vers soi-même ». Brook considère, dès lors, dans les années 70, que « la mise en scène doit favoriser l'accès aux questions fondamentales que se pose l'homme [concernant] sa destinée et sa place dans ce monde » – concernant la vérité profonde de l'être humain. C'est pourquoi, désormais, Brook demande, à l'issue des représentations, à chacun de ses acteurs de « partir vers ses propres aventures », l'objectif proposé étant « la recherche d'autres moyens pour réapprendre à travailler séparément […] pour retrouver son 'moi' individuel ». Pour atteindre à une vérité toujours plus profonde, Brook s'applique à ce que les éléments apportés au départ par Attar deviennent, « au fur et à mesure, et grâce à l'improvisation collective des acteurs, flexibles, possibles et réalisables ». N'ayant jamais accepté une seule et unique vérité, il s'applique ainsi à « faire s'exprimer plusieurs vérités sur la scène ». L'aboutissement de la quête de Brook se vérifie dans la constitution d'un Centre International de Recherche et de Création Théâtrales dont « le but n'est pas de faire un amalgame confus de culture, de religion et de philosophie » mais de contribuer à proposer un vrai lieu de rencontre – au sens plein du terme. Il s'agit en effet de « la rencontre d'acteurs venus du monde entier, de cultures, conceptions et religions différentes » – ce qui renforce chez lui le désir de considérer l'improvisation comme « un moyen de réalisation de l'impossible ». C'est ainsi que chacun des participants devra se renforcer lui-même en retrouvant ses racines. En cela, *La Conférence des oiseaux* est « à la fois une ouverture et une démarche de retour vers soi-même », vers une vérité profonde. Se fondant sur le texte d'Attar, Brook « présente une route ouverte », laissant au spectateur « un espoir pour persévérer : l'espérance d'une voie nouvelle qui lui permettra « de s'engager sur le chemin vers le reflet divin » – même si, en réalité, tout chemin n'est en fait qu' « une voie vers soi-même ». Comme le confirme Peter Brook, « ...vers l'invisible, par le visible, c'est cela la création pour toute une vie ».

Brigitte URBANI, dans son étude intitulée « Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame », montre comment, de par son engagement politique et social le théâtre de Dario Fo et Franca Rame est par excellence un théâtre de contre-information, « soit qu'il oppose aux nouvelles diffusées par les médias une contre-vérité, soit qu'il en propose une large surenchère ». De fait, dans leur théâtre, ils exposent « les problèmes de société liés au système politique et économique national et international », dénonçant les dérives, les dangers, les dessous de la réalité de surface. C'est ainsi qu'ils ont visé, notamment, les lourdeurs et les absurdités de la bureaucratie, la spéculation immobilière, les conditions de travail en usine ou l'esclavagisme du travail à domicile, les difficultés des familles ouvrières à joindre les deux bouts, « la position inférieure dans laquelle la femme est maintenue ». D'où la présence, pour les seconder, dans l'une de leurs pièces, d' « une journaliste engagée avide de vérité ». Ils mettent en scène régulièrement l'actualité, « avec, par exemple, ses enlèvements de personnalités importantes, l'usage abusif des "repentis" dans le démantèlement des réseaux terroristes ou mafieux et les licenciements aux usines Mirafiori de Fiat », le but du spectacle étant « d'affirmer (de dénoncer) la suprématie du pouvoir économique sur le pouvoir politique ». Ils s'impliquent également dans la situation internationale de manière directe, par exemple sur le meurtre du président Allende et la prise du pouvoir par Pinochet et s'efforcent de montrer « une situation internationale qui va au-delà de la pure et simple politique et qui, gouvernée par l'argent, a des retombées locales au niveau social ». De manière générale, ce qu'ils dénoncent avec vigueur, c'est « l'implication de tout le système institutionnel dans les spéculations » et les intrigues qui en découlent. On voit clairement aussi que « Dario Fo se plaît, contre l'histoire officielle, à souligner le côté obscur de grands personnages historiques, et à accentuer au contraire le côté humain de figures que l'autorité a 'volées' au peuple en les idéalisant ». En fait, nos deux dramaturges « ont constamment nourri le souci de briser l'image fabriquée et imposée par les médias ou la culture officielle et d'en proposer une autre, considérant que la vérité communément partagée était fausse ou incomplète ». On voit donc bien qu'il s'agit ici d' « un théâtre engagé, étroitement lié à l'actualité, traitant de thèmes liés à la politique et aux problèmes de société ». Notons que « le canal par lequel le message est véhiculé est toujours lié au comique, au grotesque, au renversement des situations : personnages abnormes porteurs de vérité, miroirs déformants, travestissements… ». Mais il faut aussi prendre conscience qu' « un théâtre de contre-information, surtout s'il ne veut pas être ennuyeux et use pour cela de la caricature satirique, implique forcément une réduction, un grossissement du trait et une stylisation-simplification ». Ce que nous enseigne ce théâtre, c'est « l'affirmation que la scène théâtrale est pour eux le lieu d'une bataille contre les dérives du pouvoir, une tribune destinée à aider la population à saisir l'information » et à approcher au plus près la vérité.

Françoise QUILLET consacre son étude à une adaptation de la tragédie de Shakespeare, *Le Roi Lear*, par Wu Hsing-Kuo qui, par le processus d'une « ré-

forme de la tradition », en a fait un véritable « opéra chinois contemporain ». C'est, ainsi, « en examinant dans une création théâtrale l'utilisation qui est faite de références artistiques provenant de deux cultures très différentes, l'occidentale et la chinoise », qu'elle met au jour « les notions de vrai-faux et de faux-vrai », telles qu'elles surgissent de ce processus re-créateur. Car ce qui est en jeu, véritablement, c'est bien de « montrer comment différentes références permettent une reformulation des pratiques culturelles chinoises ». Mais aussi, il faut noter que la performance du comédien, interprète du rôle principal, « est également celle d'un acteur taïwanais [formé à l'opéra de Pékin, un danseur et un célèbre acteur de cinéma aussi] qui défend l'opéra chinois à un moment où les rapports entre ces deux pays [Taïwan et la Chine] sont difficiles ». Il se trouve alors que la vraie question qui se pose est : « Comment passe-t-on du personnage à l'acteur, de la forme traditionnelle de l'opéra de Pékin à l'opéra chinois contemporain ? » tant il est vrai que « vrai et faux se perdent, se retrouvent métamorphosés dans les jeux de l'art théâtral ». Mais ce qui est remarquable dans la performance de Wu Hsing-Kuo, c'est que, « passant d'un costume à l'autre, du masculin au féminin, de l'élégance la plus raffinée à la violence la plus désespérée d'un roi abandonné, il a interprété les personnages shakespeariens selon les codes de l'opéra chinois » et que, « si la mise en scène s'inspire de l'opéra de Pékin, on y trouve aussi, ce qui en explique en partie, la modernité, de nombreux clins d'œil à l'expérience cinématographique ». Son grand mérite, assurément, nous dit-on, c'est d'avoir « su donner au *Roi Lear*, un des grands textes du théâtre occidental, une place originale dans un univers différent, [d'avoir su] écouter le sens d'une œuvre dans sa culture d'origine et la faire résonner en l'ouvrant à un autre horizon culturel ».

Jacques COULARDEAU, pour sa part, présente l'opéra de Pascal Dusapin, *Faustus, the Last Night*, constatant que le compositeur « ne prend en compte que la dernière nuit de Faust, qui est réduite à peu de chose tant chez Marlowe que chez son modèle allemand ». Il examine d'abord « les différences d'avec Marlowe, donc la vérité de l'héritage » (le défi jeté par Dusapin étant de « dérouler cette dernière nuit qui est la toute dernière scène avec Faust encore vivant de la pièce de Marlowe »). Il explore ainsi « la profondeur métaphysique de Dusapin » dans une œuvre « construite avec des emprunts bien au-delà de Marlowe » – ce qui lui permet alors d'exposer « que la vérité n'existe pas, que tout savoir est illusoire et que la seule chose finale et sûre c'est que la mort est incontournable et qu'en plus, l'enfer étant sur terre, la damnation est un passage dans l'inexistant ». Il en conclut que, chez Dusapin, « il s'agit d'une réflexion sur le temps, un temps qui n'est qu'humain », Dusapin donnant une dimension shakespearienne à la pièce de Marlowe. Il étudie ensuite attentivement le processus qui doit permettre de déceler dans quelle mesure la musique est bien « la force principale pour juger si Dusapin en est resté à l'antisémitisme primaire de l'original, aux diableries farcesque de Marlowe ou s'il atteint un niveau supérieur de symbolique humaine dictée par cette musique et la volonté de rendre le chant, donc la musique, discursif ». Cela l'amène donc à

discuter « des métriques de cette musique, de la langue qui est construite sur cette musique (et vice versa) et de la valeur symbolique ou purement dramatique de ces rythmiques » – ce qui, en fait, revient à chercher la vérité de cet opéra. Il en vient à la conclusion que « Faustus est un homme qui a perdu le sens du temps [et] il ne lui reste plus que de vagues symboliques, numériques ou non, pour appréhender sa vie et sa mort ». Parti de « la vérité de Marlowe dans l'opéra de Dusapin », il aboutit à cette vérité que « le savoir des hommes est dérisoire » et qu'en fin de compte, « il ne reste plus aucune vérité car c'est en définitive l'homme qui fait la vérité ».

Pascal DUSAPIN, dans un entretien accordé à **Jacques COULARDEAU** (que ce dernier qualifie de « séance de travail et de confrontation »), va plus loin et apporte des précisions sur son travail, sur la genèse de l'œuvre, sur le processus de création et sur les intentions profondes qui ont orienté et guidé ses choix aussi bien spirituels que purement musicaux. Cet entretien a d'abord pour mérite, entre autres, de dissiper tout malentendu concernant une éventuelle interprétation littérale du texte risquant de mener à des hypothèses fallacieuses. Mais surtout il nous éclaire sur le processus, ô combien compliqué et subtil !, de la création artistique et nous permet de mieux comprendre, par exemple, « comment la musique et des rythmiques ternaires discursives construisent le texte lui-même, qui n'a plus alors d'interprétation littéraire, encore moins littérale », mais doit seulement être soumis à une interprétation *musicale*. Les questions, pertinentes et qui appellent des réponses toujours plus précises, portent sur des points d'importance : « écrire et composer se font-ils dans un même mouvement ? », « le compositeur visualise-t-il le sens, les émotions, le temps ? », « le compositeur cherche-t-il à se distancer, musicalement, littérairement, du Faust traditionnel ? », « quelle est la liaison entre le texte et la musique, (le texte étant fortement marqué d'une symbolique numérique ?) ». Sur la relation de l'auteur à son personnage, Pascal Dusapin a cette réponse très personnelle : « En fait, quand on l'a monté [*Faustus*] à Berlin, progressivement, je me suis mis à l'aimer et à m'identifier à lui. J'ai été surpris par la dimension affective que ce personnage créait en moi. Je l'ai trouvé de plus en plus humain, moi qui voulais faire un opéra sur l'inhumanité, je me suis retrouvé en face d'un petit homme qui était comme moi. Cela m'a beaucoup surpris. Ce n'est pas venu tout de suite, mais maintenant j'ai de la tendresse pour ce personnage. » Toute une série de questions trouve ainsi des réponses, toujours éclairantes, qui doivent permettre de mieux apprécier une œuvre contemporaine parmi les plus réussies et les plus marquantes.

Claude VILARS propose, à la lumière d'un panorama présentant l'œuvre dramatique de Sam Shepard, depuis ses premiers *happenings* jusqu'à ses toutes dernières pièces des années récentes, de faire le point sur les rapports du grand dramaturge américain avec « le vrai et le faux au théâtre », notamment en explorant la dialectique expérience/imagination qui fournit le fil directeur de son étude. C'est ainsi qu'elle prend le parti de « mettre en évidence, par l'expérience théâtrale et ses

personnages, la complexité d'un 'moi' que l'on pense homogène, l'(impossible) intégration de l' 'homme' à la société et, pour finir, [de montrer] comment son art parvient à traduire, au travers de son originalité, une certaine vérité alimentée par son expérience de la vie ». Elle s'applique surtout à mettre l'accent, chez Shepard, sur « son expérience réappropriée par son imagination et mise au service d'un style à l'originalité déroutante tout autant qu'émouvante ». Elle souligne enfin que cette double fonction d'écrivain et de metteur en scène qui est celle de Shepard, « loin d'être restrictive, lui a bien au contraire ouvert un champ d'expression qu'il n'a cessé d'explorer pour créer cette connivence du mot et de l'image qui est le sceau d'un théâtre exclusivement basé sur l'expérience/vie transposée à la scène à des fins qui, tout au long de sa carrière, vont s'affiner et s'approfondir ». Après avoir défini la possibilité, entrevue et menée à bonne fin par Shepard, d'un théâtre en « trois dimensions » pour créer une « image totale » de la vie, elle confirme que la vérité du dramaturge est là : « dans la réalité insoupçonnée de sa propre vie, sa source, et dans sa réappropriation intime et subjective » et elle rappelle que, « pour ce faire, la scène est le lieu idéal, ouvert à l'infini : c'est en tout cas le choix exprimé par Shepard ». Elle explique enfin comment « l'alliance [du mot et de l'image] permet de montrer l'invisible et d'atteindre cette 'dimension supplémentaire' que peut offrir le théâtre ». Elle montre, pour finir, par une exploration détaillée de *A Lie of the Mind*, comment cette pièce « est loin d'être la dernière œuvre de Sam Shepard mais […] est néanmoins une sorte d'apothéose, à la fois apothéose théâtrale et réflexion sur son insoluble quête de l'introuvable 'moi' de l'homme dans la société ».

Ouriel ZOHAR dans un article intitulé « Vers un théâtre scientifique », s'applique à démontrer que, progressivement, le Théâtre du Technion à Haïfa tend à devenir un théâtre scientifique avec « la forte conviction que la confrontation aux arts dramatiques ne peut que présenter des avantages aux futurs ingénieurs et scientifiques, à la technologie et à la science ». Il se propose surtout, dans un premier temps, de s'interroger sur « le contexte théorique qui permet cette union interdisciplinaire de la science et du théâtre » afin, dans un second temps, d'être en mesure de déterminer « quelle est l'amplitude de la diffusion de ce phénomène dans les universités scientifiques et technologiques du monde entier ». Il considère, tout d'abord, que « le théâtre est une école non sélective des complexités de la vie, une école complète aux méthodes éprouvées et aiguisées à maintes reprises », une véritable école de vérité par conséquent – loin de ne donner qu'une représentation fausse ou faussée de l'homme et du monde, comme d'aucuns ont parfois tendance à le croire. En outre, s'il est vrai que « le déguisement et la mascarade sont des méthodes efficaces utilisées par la nature dans sa lutte pour la survie », on peut aisément comprendre aussi que « comme dans le théâtre, l'imitation, la personnification, l'identification sont utilisées par les virus, les plantes et les animaux pour tromper les autres » si bien que ces spectaculaires qualités dramatiques que l'on trouve dans la nature « peuvent être décrites de façon éclatante dans un théâtre dont

l'objet serait les sciences naturelles ». Mais, dans la pratique, ce sur quoi il paraît important d'insister, c'est que « presque chaque université technologique et scientifique dans le monde dispose d'un département de théâtre qui traite les sujets étudiés sur son campus aussi bien que ceux du théâtre classique et contemporain ». Il convient aussi de souligner que certains professeurs de science et d'ingénierie ont pris individuellement l'initiative d'adapter au théâtre les mystères de la science. Il apparaît donc que « le Théâtre Scientifique est une façon de rendre la science accessible à l'homme dans sa tentative de répondre aux besoins de l'avenir ». Un tel théâtre existe déjà au Technion, permettant l'alliance heureuse de l'imaginaire et du réel – autre manière de résoudre la question que pose la dialectique du vrai et du faux.

Michel AROUIMI présente, quant à lui, une analyse du film d'Arnaud Desplechin, *Un Conte de Noël* (2008), qui fait apparaître la dialectique du vrai et du faux à travers l'interface entre faux-semblants et sincérité, fantasmagorie et réalisme apparent, théâtre « vrai » et théâtre en abyme. Il démontre que « les références à l'art théâtral, et surtout à Shakespeare, dans le film […] participent à une vision critique des arts de la représentation, envisagés dans leur capacité d'illusion ». Et c'est ainsi qu' « au beau milieu du film, l'invention d'une courte 'pièce de théâtre' par les enfants d'un des fils de la famille exprime la violence qui se masque dans ces rapports familiaux ». Il souligne que la pièce en question, « cette imitation infantile des ressources de l'art théâtral », a plus de vérité que les échanges verbaux des membres de cette famille et que « sa violence, dont la gravité est occultée par la figure de Zorro, qui inspire cette pièce, exprime à l'état brut celle les affections morbides, physiques ou psychiques, dont la vérité est toujours plus ou moins déguisée dans les propos des personnages qui entourent ces enfants ». Évoquant « la mise en abyme de l'illusion théâtrale », il indique que « le plus remarquable des intertextes de ce film » est *Le Songe d'une nuit d'été*, film tourné par Max Reinhart et William Dieterle en 1927, et diffusé à la télévision que regarde le jeune schizophrène du film. D'autre part, la référence à cette pièce de Shakespeare, ajoute-t-il, est « fort bien adaptée à la tension du vrai et du faux » qui anime le scénario du film. À la fin de ce dernier, dans une séquence onirique, « une adaptation du *Songe* de Shakespeare pour le théâtre de marionnettes, précise le sens de cet hommage qui intéresse la pensée de Shakespeare sur le charme trompeur des faux semblants ». On peut encore mentionner maints exemples de références à l'illusion et sans doute aussi au domaine du fantastique, comme, par ecemple, cette « association du GVH à une 'chimère' [qui] excède la vérité médicale ». Autre exemple remarquable : ces séquences où « la critique de l'illusion artistique […] se voit concurrencée par les hallucinations du jeune homme : un loup surgit dans le séjour, auquel se substitue Junon la grand-mère – comme si la grand-mère et le loup du conte ne faisaient qu'un… ». Il convient enfin d'évoquer le bref épilogue, « où la représentation du *Songe d'une nuit d'été*, cette fois dans un petit théâtre d'ombres, est associée aux préoccupations de la dramaturge Elizabeth, dont les accents shakespeariens, dans

son monologue intérieur en voix off, évoquent plus la recherche de l'inspiration littéraire que le bonheur de la paix retrouvée ». Peut-être aura-t-elle ainsi trouvé sa vérité…

La rubrique **COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS** nous permet ensuite 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 deux études en relation directe avec cette tension qu'entretiennent les deux notions de VRAI et de FAUX, l'un des deux textes présentés ici nous faisant rencontrer un maître du paradoxe et du jeu des oppositions surprenantes, Lewis Carroll.

Olivier ABITEBOUL, dans la première étude, intitulée « Vérité et paradoxe en philosophie : le paradoxe essentiel », se donne pour objectif de mettre en lumière les relations qu'entretient la vérité avec le paradoxe et de montrer que « le paradoxe constitue la véritable structure des vérités philosophiques ». C'est dans cette perspective qu'il s'emploie à établir « que les vérités philosophiques sont souvent paradoxales, et […] que le paradoxe peut se concevoir comme vérité ». C'est ainsi qu'il soutient la thèse que, loin de s'assimiler au sophisme, « le paradoxe ne se résume pas à une apparence de vérité. Ce n'est pas un raisonnement faux voulant passer pour vrai ». Suit l'analyse approfondie de l'un des paradoxes les plus célèbres qui tend à démontrer que « les paradoxes ne consistent pas à prouver des choses contradictoires ». En fait, plus subtilement, on est amené à cette évidence que, « si le paradoxe n'est pas le sophisme, c'est qu'il ne se réduit pas à de la fausseté, mais implique la *coexistence* de la vérité et de la fausseté ». Il faut bien admettre alors qu'il « présuppose l'impossibilité de discriminer entre vérité et fausseté et en tant que tel, il peut se penser comme aporie » (le fameux paradoxe de Russell sert cette démonstration). On constate toutefois « que le paradoxe n'implique pas l'absence totale de vérité, du fait de son caractère aporétique, mais qu'il mène bien plutôt à une redéfinition de la vérité ». Allant plus loin encore, il en vient à considérer les vérités philosophiques comme des paradoxes et, à l'appui de cette thèse, s'applique à établir une véritable typologie des paradoxes des philosophes – ce qui nous permet de « comprendre à quel point les paradoxes sont présents dans l'histoire de la pensée » – et à émettre « l'hypothèse selon laquelle la paradoxalité serait même la propriété essentielle de la vérité ». Si donc « le paradoxe constitue la structure même de la vérité », on aboutira à la conclusion « qu'il faut en finir avec l'idée d'une vérité absolue et univoque [car] il s'agit en fait, comme le disait Deleuze dans sa *Logique du sens*, de passer du domaine de la vérité à 'la sphère du sens', voire même du double sens, de dépasser le principe d'identité par une raison contradictoire, orientée vers la multiplicité ». Et de conclure : « La vérité est, essentiellement, polysémique ».

Olivier ABITEBOUL, dans sa seconde étude, intitulée « Le paradoxe contre le sophisme et comme règle de vérité », illustre son propos en faisant référence à Lewis Carroll – dont *Alice au Pays des merveilles* a fourni la matière de nombreux films et spectacles de manière récurrente. Il estime que, chez cet auteur, « le paradoxe apparaît comme une instance non contradictoire. Il se profile dans l'horizon de son double, le sophisme, sur lequel il rejette toute la responsabilité de la contradiction ». En outre, ajoute-t-il, « s'opposant résolument au sophisme comme porteur d'illogisme, le paradoxe revendique son appartenance, ou plutôt sa dépendance vis-à-vis de la logique. Il a quelque chose à voir avec la vérité. Il est même pour ainsi dire une règle de vérité ». Il traque alors et démonte les syllogismes présents chez Carroll, soulignant que « le syllogisme n'est que l'apparence formelle de la logique », soutenant que, dans *Alice au Pays des merveilles* (notamment dans les épisodes sur la tête du chat du Cheshire et sur le bourreau), s'il semble parfois y avoir contradiction, « la contradiction […] est superficielle : elle repose sur le fait que les deux syllogismes forment un sophisme ». Il rappelle que Carroll lui-même définit le sophisme comme « tout raisonnement qui nous trompe, en paraissant prouver quelque chose qu'en réalité il ne prouve nullement » ou comme « un couple de propositions, proposées comme prémisses d'un syllogisme, et qui ne permettent de tirer aucune conclusion ». En fait, les paradoxes chez Carroll ont, entre autres, pour fonction de « transcrire l'insécurité du sujet du récit ». Il faut aussi mentionner chez Carroll, « la possibilité d'une vérité paradoxale, d'un non-sens qui fait sens. Ainsi le non-sens des mots-valises a des effets de sens, même s'il est double. C'est que le sens n'est autre que l'instance qui circule en double-sens ». Après une longue démonstration convaincante, il conclut, à la lumière de l'examen d'exemples tirés d'*Alice*, que « le paradoxe n'est pas apparition d'une contradiction entre deux vérités mais seulement contradiction entre le vrai de la science et le tenu pour vrai de l'opinion ».

C'est dans le cadre d'une rubrique spéciale, **ATELIER D'ÉCRITURE**, et toujours en relation étroite avec notre thématique actuelle, que nous présentons deux textes, de facture fort différente, certes, mais dont le mérite est d'offrir aux lecteurs la qualité que l'on est en droit d'attendre de textes très personnels.

René AGOSTINI est l'auteur du premier texte, texte qui allie lyrisme et verve polémique. Intitulé « Jésus, Bouddha, Socrate et son démon », il porte en sous-titre : « De l'a-Vérité de l'Existence à la Vérité du Théâtre » – sous-titre qui indique clairement et sans ambages le projet d'un texte qui a pour ambition de souligner que le vrai et le faux ne sont pas forcément là où on est censé les attendre ! Toute la première partie, *Préliminaires*, est une invocation lyrique à l'amour de l'Autre : « *Ma vraie valeur se mesurera à la réponse que je ferai à cette question, un jour, au crépuscule : qu'est-ce que j'ai fait pour les autres ?* ». C'est en même temps une longue méditation sur le sens de la Vérité. On pourrait beaucoup

craindre en lisant de telles formules que : « La Vérité, c'est la Solitude, la Vérité, c'est la mort », mais on voit s'entrouvrir une porte sur l'espérance avec cette promesse : « Co-naître avec la Vérité. Seul. Et attendre » ou encore celle-ci : « La Vérité ? *S'ancrer à la Terre, s'y enraciner – et marcher sur la Terre, être l'Arbre qui marche* ». Dans la seconde partie, où il dresse le « bilan provisoire de l'existence en notre temps », partie plus nettement polémique, voire subversive, il s'attaque, parfois de façon virulente, mais toujours avec une sincérité touchante, à l'« ordre établi », aux conformismes, aux idées reçues, au scandale de l'injustice, aux hypocrisies et au mensonge érigé en institution, et même à « tout ce qui prend des airs de liberté ou de libération [et qui, en definitive,] est mensonger ». Car, ajoute-t-il, on peut se demander aujourd'hui comment faire pour éviter « la volonté impure » dont parle Cioran. Mais l'amertume et la rancœur que l'on ne peut manquer de percevoir dans des passages nourris d'indignation et de révolte sont toujours dominés par un constant souci de la Promesse et l'espérance du « Réveil très attendu, le grand Commencement ».

Louis VAN DELFT est l'auteur du second texte, *La Poursuite*. Il s'agit là d'une pièce radiophonique, créée en 1986 et diffusée alors sur Radio-France / France-Culture. Le thème du vrai et du faux y est abordé à travers le protagoniste, Katz (avec un K… comme dans *Le Procès* de Kafka), personnage étrange, insaisissable (sans jeu de mots), apparemment en fuite et poursuivi par son passé – un passé que l'on pressent lourd de culpabilité, souillé par une trahison commise par Katz envers lui-même. Qu'il ait affaire à l'Inconnue, à la Prostituée, à l'Hôtesse de l'enregistrement, à l'Hôtesse de location de voitures ou à la Logeuse, il est constamment l'objet de soupçons ou de mise en accusation (de manière larvée, insidieuse, ou ouvertement, vers la fin) : pleuvent sur lui reproches et remontrances et il est finalement amené à demander pardon pour une faute inscrite sans doute dans les registres de l'humanité de toute éternité… Le théâtre est certes un *medium* tout à fait approprié pour maintenir un suspens quasi existentiel car on est proche ici de ce théâtre dit de l'absurde qui désigne l'homme comme la victime (émissaire ?) de tout questionnement concernant son rapport au monde. Atmosphère inquiétante, personnage trouble, situation aberrante, interrogations angoissées font de cette pièce – dans laquelle un bruitage étudié de près accentue le mystère – une illustration de la poursuite incessante qu'entretient l'homme, en quête lui-même de vérité, et, pour commencer, de sa propre vérité. Car ce titre ambigu, *La Poursuite*, ne conduit pas seulement à s'intéresser à l'intrigue (Katz poursuivi pour un crime commis dans un plus ou moins lointain passé) mais surtout, sans doute, à cette thématique qui met en relation, pour tout homme, sa perception du vrai et du faux.

Deux rubriques complètent ce numéro de *Théâtres du Monde*. Il s'agit, en premier lieu, de **NOTES DE LECTURE** dues à Maurice ABITEBOUL, René AGOSTINI et Jean-Marc QUILLET, qui présentent quelques ouvrages parus ré-

cemment concernant l'esthétique théâtrale et la problématique poésie / politique au théâtre ainsi que le théâtre d'Asie. Dans la deuxième rubrique, **VU SUR SCÈNE**, Richard DEDOMINICI et Marcel DARMON rendent compte de spectacles (opéra essentiellement) produits en 2011. Ces deux rubriques devraient pouvoir, du moins nous l'espérons, se développer dans de prochains numéros de la revue.

Pascal disait : « L'imagination, maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours ; car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge » (*Pensées*, 1670). Mais La Rochefoucauld, de façon un peu plus nuancée, proclamait pour sa part : « Il y a des faussetés déguisées qui représentent si bien la vérité que ce serait mal juger que de ne s'y pas laisser tromper » (*Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, 1664). Vauvenargues, quant à lui, soutenait, au siècle suivant : « L'imposture est le masque de la vérité ; la fausseté, une imposture naturelle; la dissimulation, une imposture réfléchie ; la fourberie, une imposture qui veut nuire ; la duplicité, une imposture à deux fins » (*Introduction à la connaissance de l'Esprit humain*, 1746) : on y verrait volontiers une evocation du monde du théâtre ! À prendre certaines de ces pensées au pied de la lettre, d'ailleurs, on risquerait de porter sur toutes les œuvres d'art un jugement des plus sévères. Le théâtre, par exemple, ne serait que le refuge des âmes faibles, préférant les douteuses séductions de la facticité et de l'illusion aux rigoureuses contraintes qu'impose nécessairement la quête de la Vérité. Et pourtant, les études et commentaires qui vont suivre, les textes de création que nous présenterons au lecteur dans ce numéro, vont toutes et tous dans le même sens : suggérer que le monde du théâtre – et du spectacle en général – recèle des trésors enfouis, regorgeant de vérités multiples qui, à défaut de révéler *la* Vérité, ouvrent des horizons lumineux. La vérité des émotions, en fin de compte, devrait-elle être considérée comme inférieure à celle du monde, au « parti-pris des choses » et du réel ?

C'est, en fait, la vérité du texte dramatique ou opératique qui nous intéresse ici. Citation pour citation, nous ne résistons pas au plaisir d'évoquer ces quelques mots qui nous éclaireront plus que de grands discours sur la vocation du théâtre – et de toute œuvre d'art (pour autant que nous entendions le mot « langage » dans son acception la plus large : langage pictural, musical, plastique, chorégraphique, etc) : « Le vrai et le faux sont des attributs du langage, non des choses. Et là où il n'y a pas de langage, il n'y a ni vérité, ni fausseté », nous rappelle en effet Thomas Hobbes dans son *Léviathan* (1651).

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

Nous rappelons à nos lecteurs que notre site est le suivant :
www.theatresdumonde.com

et que son adresse électronique est la suivante :
contact@theatresdumonde.com

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

- N° 22 : Mythes et croyances au théâtre (2012)
- N° 23 : Le mal et le malheur au théâtre (2013)
- N° 24 : Théâtre et temporalité (2014)
- N° 25 : De l'amour au théâtre (2015)

  Autres thèmes de réflexion possibles :
- L'exil et le royaume
- La transgression
- Conflits générationnels
- etc…

LE VRAI ET LE FAUX DANS LA COMÉDIE DU *CINQUECENTO* *GLI INGANNATI* DES *INTRONATI* DE SIENNE

Chacun sa vérité[1] est le titre de la comédie du romancier dramaturge Luigi Pirandello représentée en 1916, où la thèse développée n'est autre que la définition de la vérité : la vérité est ceci ou cela, elle est ce que l'on voudra. Dans la comédie du *Cinquecento* aussi, le vrai et le faux se côtoient, en particulier dans la pièce des Intronati de Sienne, intitulée justement *Gli Ingannati*, (*Les Abusés*),[2] qui fait l'objet de notre analyse.

Notre propos vise aujourd'hui, après la définition des termes, à étudier les différents procédés utilisés pour cacher ou falsifier le vrai, la tromperie, la trahison, le mensonge, l'hypocrisie, à souligner ensuite la part laissée au vrai ou du moins au vraisemblable, à mettre en lumière les objectifs poursuivis et à révéler enfin le message que les auteurs entendent faire passer.

Pour ce qui est des définitions, Alain Rey[3] rappelle que le terme de « vrai » est issu de la *Chanson de Roland* et apparaît dès 1080, qu'il est dérivé du latin classique *verax*, *veracis*, « qui dit la vérité, sincère, sûr », lui-même de *verus* « vrai, véritable, réel », « conforme à la vérité morale », « sincère, consciencieux, véridique ». L'adjectif s'applique à ce qui présente un caractère de conformité au réel, de vérité, ce à quoi on peut donner son assentiment, et qui est conforme à sa désignation. Il s'emploie aussi, dès le XIIe siècle à propos d'une personne qui dit la vérité, agit sans dissimuler. Cet emploi est aujourd'hui littéraire, pour *sincère*, *véridique*. Depuis la fin du XIIe siècle, il qualifie aussi ce qui n'est pas feint et ce qui est nommé à juste titre.

L'adjectif est substantivé pour désigner ce qui est vrai (1342). Dans le vocabulaire religieux, *le vrai* s'applique à ce qui est donné comme vrai dans un groupe, la « bonne » croyance ou religion. *Vrai* s'emploie aussi pour introduire une désignation métaphorique qui s'applique à une attitude, une action consciente, qui est bien ce qu'elle veut paraître. En logique, l'adjectif s'emploie à propos de ce qui n'implique pas de contradiction formelle, puis de ce qui existe indépendamment de l'esprit qui le pense, opposé à *imaginaire* et le nom désigne, en concurrence avec *vérité*, ce qui correspond à notre sentiment du réel, ce qui est. *Vrai* s'emploie aussi

---

[1] Titre italien : *Così è se vi pare*.

[2] Édition de référence : Accademici Intronati di Siena, *Gl'Ingannati*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, tomo I, pp. 195-289.
Voir aussi : Théa Picquet, « Dagli *Ingannati* degli Intronati di Siena (1537) a *Les Abusez, comédie faite à la mode des anciens comiques*, traduzione di Charles Estienne (1549) », texte de ma contribution au séminaire de doctorat, Prato, novembre 2010, Florence, Pubblicazione della Scuola di Dottorato in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento, publication prévue pour 2011.

[3] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3, p. 4132.

comme adverbe pour « avec exactitude, sincérité » et au sens de « certainement ». De nos jours, on emploie la combinaison contradictoire, venue de la langue journalistique, « vrai-faux » pour « officiellement garanti, mais faux. »

Pour ce qui est du terme « faux », Alain Rey[4] note qu'il s'agit de la réfection du XIVe siècle de *faus* (XIIe siècle), aboutissement de *fals* (1080), du latin *falsus* « faux, falsifié, trompeur », participe passé de *fallere*, « tromper ». L'adjectif apparaît dans la *Chanson de Roland*, appliqué à ce qui n'est pas vrai, d'où la substantivation *le faux* (XIIIe siècle) et le sens « qui ne correspond pas à une réalité profonde » (1273). Parallèlement, *faux* qualifie ce qui n'est pas exact (1080), puis par extension ce qui est fondé sur une illusion, sur une erreur, et ce qui n'est pas comme il devrait (1580). *Faux* se dit aussi d'un esprit qui raisonne mal. Par la notion d'écart par rapport à une règle, le terme s'applique à ce qui n'est pas conforme à l'harmonie. Très vite, il qualifie ce qui est contrefait, trompeur et ce qui n'est pas réellement selon son apparence. Le substantif *faux* désigne ensuite une contrefaçon, notamment en droit et dans le vocabulaire artistique.

Ces termes ont la part belle dans la comédie que nous avons choisi d'étudier et qui s'intitule justement *Gli Ingannati (Les Abusés).*

Il s'agit d'une œuvre collective de l'Académie des *Intronati*[5] de Sienne, publiée à Venise en 1537 par Curzio Navò et frères. Certains critiques ont supposé l'intervention d'Alessandro Piccolomini en tant que coordinateur de ce travail de groupe. Il aurait assumé la direction de la mise en scène de la comédie.[6] Nous pouvons y reconnaître des traces de la *Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, une satire digne de l'Arétin et de Boccace.

Le prologue présente la comédie comme un cadeau de réparation, offert aux dames aimées, offensées par le spectacle allégorique *Il Sacrificio (Le Sacrifice),* mis en scène la nuit de l'Épiphanie 1531, durant lequel les *Intronati* avaient brûlé symboliquement les cadeaux qu'ils avaient reçus d'elles pour manifester qu'ils renonçaient à la servitude de l'amour.

Le premier acte s'ouvre sur l'entrée du vieux Virginio qui a perdu tous ses biens et son fils Fabrizio durant le Sac de Rome de 1527. Il est maintenant revenu à Modène, ville où se déroule l'action, en compagnie de sa fille Lelia. Celle-ci aime en secret Flamminio, qui l'aime aussi ; mais ils sont séparés lorsque Virginio se rend à Rome pour récupérer son patrimoine, puis à Bologne pour affaires. Loin d'elle, Flamminio tombe amoureux d'Isabelle, fille de Gherardo que Virginio a justement choisi pour le marier à Lelia. Pendant ce temps, la jeune fille s'enfuit du monastère auquel son père l'avait confiée et revient en ville. Là, elle entre au service de Flamminio, son bien-aimé, déguisée en homme, et prend le faux nom de

---

[4] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris, Le Robert, 1998, tome 2, pp. 1404-1405.

[5] Le nom que s'est choisi cette confrérie vient du verbe « *intronare* », assourdir, ébranler, abasourdir.

[6] Accademici Intronati di Siena, *Gl'Ingannati,* Nota introduttiva, *Commedie del Cinquecento,* a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, tomo I, pp. 197-198.

Fabio. Lelia-Fabio tente d'éloigner Flamminio de sa nouvelle passion, mais elle lui sert aussi de messager auprès d'Isabelle. Celle-ci repousse la cour que lui fait Flamminio, s'éprend de Fabio-Lelia et va même jusqu'à l'embrasser.

Pendant ce temps, Fabrizio arrive en ville, en compagnie du pédant qui s'est occupé de lui durant ces dernières années et Virginio apprend que sa fille est en ville sous la fausse identité de Fabio. Il affronte Fabrizio qu'il prend pour sa sœur déguisée et l'enferme dans la maison de Gherardo et plus particulièrement dans la chambre d'Isabelle, qui, le confondant avec Fabio-Lelia, l'accueille amoureusement. Gherardo surprend les deux jeunes amants et entre dans une fureur terrible, persuadé que Virginio l'a trompé.

Mais comme dans toutes les comédies, le dénouement est heureux. Le pédant révèle la véritable identité de Fabrizio. Flamminio, qui avait la ferme intention de se venger de Fabio, reconnaît en lui Lelia et revient à ses premières amours.

Dans *Gli Ingannati*, le faux occupe une place de choix.

Dès le Prologue, le présentateur de la comédie donne une explication du titre, qui ne se justifie pas par le fait que les auteurs auraient été trahis par leurs dames, ils les connaissent trop bien, mais parce que rares sont les personnages de la pièce qui ne sont pas trompés. Et de souligner les bienfaits de la duperie : en prenant Dieu à témoin,[7] c'est le mieux qu'il puisse souhaiter au public féminin. Notons que ses dires sont martelés à quatre reprises par l'usage du lexique de la tromperie : « *inganni*, *ingannate*, *ingannatore*, *ingannato* »[8]. D'ailleurs les auteurs ne demandent qu'à se laisser manipuler par ces dames si seulement elles daignaient tourner leurs regards vers eux.[9]

La comédie elle-même repose sur une imposture. L'héroïne, Lelia, se déguise en homme, change d'identité en prenant le nom de Fabio, ment aussi sur son statut, puisque de jeune fille de bonne famille elle se fait valet. Ces falsifications lui permettent d'entrer, sans éveiller de soupçons, au service de son bien-aimé Flamminio, qui semble l'avoir oubliée. La supercherie est, bien entendu, à l'origine de nombreux quiproquos. Tout d'abord, son nouveau maître confie au prétendu valet ses sentiments, ses angoisses, ses doutes amoureux, se sert de lui comme messager auprès de sa nouvelle conquête, Isabella, et lui voue une affection fraternelle.[10]Ensuite, autre quiproquo : Isabella tombe amoureuse du messager. Ce dernier profite du malentendu pour faire promettre à la jeune femme de s'éloigner de Flamminio ;[11] Il l'assure qu'il trompe son maître pour elle.[12] Isabella se consume d'ailleurs

[7] Édition de référence, Prologue, p. 203 : « Ma e' ci son degli inganni, tra gli altri d'una certa sorte che, volesse Iddio, per il mal ch'io vi voglio, che voi fusse ingannate spesso così, voi, ed io fussi l'ingannatore ! ché non mi curarei di rimaner sotto all'ingannato »
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.
[10] *Ibidem*, II 1, pp. 226-228.
[11] *Ibidem*, II 6, p. 237.
[12] *Ibidem*, II 6, p. 238.

pour le supposé Fabio et n'a de cesse de l'envoyer chercher ; lui, joue la comédie, se laisse désirer, lui dit qu'elle perd son temps si elle ne se libère pas de son premier prétendant.[13] La scène de la rencontre se fait hardie, sous les yeux ébahis des deux serviteurs, Crivello et Scatizza, qui trouvent les jeunes gens très proches, remarquent qu'Isabella prend la main du faux Fabio et va jusqu'à lui donner un vrai baiser.[14]

Autre quiproquo encore : Flamminio apprécie tellement son nouveau valet qu'il ne peut se passer de sa compagnie. Lorsqu'il est pris de malaise, le maître se montre très prévenant, le soutient, l'enjoint de rentrer à la maison, l'assure qu'il appellera le médecin et se dit prêt à tout pour le soigner. Conscient de l'affection que Fabio lui porte, Flamminio pense même que si c'était une femme, ce serait de l'amour.[15]

Toutefois, si les maîtres se laissent berner facilement, ce n'est pas le cas des domestiques. Ainsi, Crivello met Flamminio en garde contre l'absolue perfection du nouveau valet, Fabio, parce qu'il est étranger et pourrait bien le trahir un jour.[16] Et Frulla note la ressemblance entre Fabrizio et le prétendu Fabio.[17]

En fait, l'imposture perpétrée par Lelia entraîne une regrettable méprise sur la personne de Fabrizio. En effet, à peine arrivé en ville, Pasquella le prend pour Fabio et insiste pour qu'il aille rendre visite à sa maîtresse Isabelle. Le nouveau venu a beau proclamer qu'il y a erreur de personne et d'identité, rien n'y fait.[18] Il accepte alors de jouer le jeu pour connaître le fin mot de l'histoire et se rend au domicile d'Isabella.

La confusion entre Fabrizio et Fabio, qui est en réalité Lelia travestie en homme, ouvre la voie à d'autres malentendus comiques. Ainsi, croyant enfermer sa promise dans la chambre de sa fille, Gherardo met inconsciemment Fabrizio dans le lit d'Isabella.[19]Ce qui donne lieu au comique de surprise.

Cela dit, la supercherie orchestrée par Lélia provoque un sentiment de trahison chez plusieurs personnages.

Flamminio se sent d'abord trahi par Fabio que Crivello a vu embrassé par Isabella,[20] puis lorsqu'il pense à tort que son valet voulait l'éloigner de sa bien-aimée pour avoir le champ libre ;[21] ensuite, apprenant que Fabrizio se trouve dans la chambre d'Isabella, il se croit dupé par Fabio et le menace sérieusement.[22] Quant à Gherardo, qui a surpris sa fille Isabella dans les bras de Fabrizio, qu'il avait pris

---

[13] *Ibidem*, II 2, pp. 228-230.
[14] *Ibidem*, II 6, pp. 236-239.
[15] *Ibidem*, II 7, pp. 240-241.
[16] *Ibidem*, II 4, p. 235. .
[17] *Ibidem*, III 4, pp. 252-253.
[18] *Ibidem*, III 5, pp. 253-254 : « … voi m'avete colto in iscambio», puis « io non ho questo nome e non so' chi voi credete».
[19] *Ibidem*, III 7, p. 259.
[20] *Ibidem*, II 8, pp. 241-243.
[21] *Idem*.
[22] *Ibidem*, V 8, p. 275.

pour Lelia, il se sent trahi par son ami Virginio et les insultes de pleuvoir : « voleur », « faussaire », « menteur », « traître ».[23]

Bref, les impostures font naître les quiproquos, à l'origine de situations cocasses. Cela dit, l'escroquerie n'est pas absente de la comédie et elle est le fait de la servante Pasquella. Celle-ci joue un bien mauvais tour à son prétendant espagnol, qui lui a promis de lui offrir un rosaire en échange de ses charmes. D'abord, elle étudie le meilleur moyen pour le tromper.[24] Puis, elle se saisit du chapelet et, au moment de faire entrer Giglio, elle prétexte que les poules s'échappent pour lui fermer la porte au nez.[25] Plus tard, alors qu'il souhaite récupérer son bien, elle se moque encore de lui, inventant que sa maîtresse la surveillait et qu'elle le lui aurait subtilisé. Tout le lexique de la tromperie parsème ses dires : « *burlare* », « *ingannare* », « *giuntare* » répétés plusieurs fois.[26] Escroquerie, imposture, supercherie sous-entendent bien sûr la dissimulation, la simulation, le mensonge.

Pour rire, Crivello se dit notaire et brandit un faux document, mais là, personne n'est dupe.[27] Pour se protéger, Lelia ment sur son identité et, déguisée en garçon, elle assure ne pas être elle,[28] elle ment aussi sur ses origines, prétendant venir de Rome.[29] Elle demande en outre à sa nourrice, Clemenzia, de la couvrir et de justifier son absence du couvent où son père l'avait envoyée.[30] En un premier temps, celle-ci se taira et cachera la vérité.[31] Puis, mentira sans vergogne pour protéger la jeune fille, affirmant qu'elle ne peut pas croire que Lelia, habillée en homme, se soit mise au service d'un gentilhomme.[32] Elle déclarera ensuite à Gherardo que Lelia s'est déguisée par jeu.[33] Enfin, elle brossera d'elle le tableau idyllique d'une gentille fiancée : véritable colombe, comme une sainte, Lelia passerait son temps à la prière, jeûnerait, porterait le cilice, assisterait tous les jours à la première messe des Franciscains. En vérité, son langage comporte un double sens érotique.[34]

Cependant, cette même Clemenzia se montre bien hypocrite envers Gherardo. Elle le qualifie de « vieux moribond », « vieux baveux moisi», de « rance » de « morveux », mais dissimule bien ses pensées et s'adresse à lui en lui disant qu'il lui semble un « chérubin » ce matin.[35] Mais les relations les plus hypocrites sont celles entre Pasquella et Giglio, l'Espagnol. Il pense d'elle que c'est une vieille maquerelle, mais lui fait foule de compliments : « *vezzosa* », « *gentile* ». Lui fait-

[23] *Ibidem*, IV 9, pp. 277-278.
[24] *Ibidem*, IV 5, p. 271 : «Io vo' vedere s'io posso far tanto ch'io gli cavi di man quella corona e uccellarlo…».
[25] *Ibidem*, IV 6, p. 272.
[26] *Ibidem*, V 4, pp. 286-288.
[27] *Ibidem*, V 3, p. 286.
[28] *Ibidem*, IV 4, p. 268 : «Oh sventurata… Che Lelia! Io non son Lelia. »
[29] *Ibidem*, I 3, p. 218.
[30] *Idem*.
[31] *Ibidem*, I 3, p. 219.
[32] *Ibidem*, III 3, p. 251.
[33] *Ibidem*, IV 4, p. 269.
[34] *Ibidem*, III 6, pp. 255-256.
[35] *Ibidem*, I 4, p. 220.

elle remarquer son âge avancé, il lui rétorque, sur la Vierge de Montserrat, qu'elle paraît avoir quinze ou vingt ans.[36] Elle, de son côté, après l'avoir laissé à la porte, lui demande pourquoi il ne vient pas la rejoindre et si, par hasard, une autre femme le retient. Et jouant sur les mots « *rosario* », rosaire, et « *rosaio* » rosier, elle lui dit que non il n'y a pas de rosiers dans le jardin. Puis, elle feint de ne pas le reconnaître et soutient que son maître n'est pas à la maison.[37] Bref, elle se moque de lui.

Avec des mensonges, les usurpations d'identité, les impostures, on ne retrouve plus la vérité. Si bien que Virgilio, à un certain moment, craint de devenir le personnage ridicule d'une comédie des *Intronati*, provoquant ainsi une mise en abîme inattendue.[38] Et Fabrizio croit que le vieillard est devenu fou parce que Virginio le confond avec Lelia. Et de lui demander s'il n'a pas quelqu'un pour s'occuper de lui, de lui dire qu'il a besoin d'un médecin. Il s'étonne aussi qu'on le laisse sortir au lieu de l'attacher et finit par déclarer qu'il a rencontré bon nombre de Modénais fous, mais jamais autant que celui-ci. [39]

Cela dit, ces mensonges, ces impostures sont ancrées dans le réel et les auteurs ont sélectionné pour leur comédie des éléments de la réalité de l'époque. Ils ont représenté le vrai en recréant tout d'abord le contexte géographique et le contexte historique.

Ainsi, la scène se situe à Modène, dont les principaux monuments sont reconnus et nommés par le pédant : le palais Rangoni, le canal, la cathédrale, le clocher : la célèbre Ghirlandina.[40]Il rappelle aussi les expressions proverbiales, comme « *esser la potta di Modena* », pour une personne qui se donne de l'importance, ou « *menar l'orso a Modena* », pour se mettre dans une situation difficile.[41] D'autres lieux géographiques ponctuent l'intrigue : Fontanile, près de Pieve del Trebbio,[42] la Mirandola,[43] où Lelia se réfugie chez une tante, le monastère de San Crescenzio,[44] Rovarino,[45] aujourd'hui Ravarino, petite ville de la province de Modène, Bologne, où Virginio se rend pour affaire, Correggio (ici Correggia),[46] étape de l'itinéraire de Fabrizio et du pédant, comme Sienne ou Rome.[47]

De la même manière, le contexte historique est bien précisé. Une date et un événement sont à l'origine de l'action : le Sac de Rome de 1527. Virginio a perdu

[36] *Ibidem*, II 3, p. 231.
[37] *Ibidem*, IV 6, pp. 273-274.
[38] *Ibidem*, III 3, p. 251.
[39] *Ibidem*, III 7, p. 257.
[40] *Ibidem*, III 1, pp. 244-246.
[41] *Ibidem*, III 1, p. 244.
[42] *Ibidem*, I 3, p. 215.
[43] *Ibidem*, I 3, p. 216.
[44] *Idem*.
[45] *Ibidem*, I 3, p. 218.
[46] *Ibidem*, IV 2, p. 265.
[47] *Ibidem*, IV 2, pp. 264-265.

tous ses biens à cette occasion[48] et a dû rentrer à Modène, contraint par la nécessité ;[49] son fils Fabrizio a été enlevé et fait prisonnier par les Espagnols sous les ordres du capitaine Orteca.[50]

Des personnages historiques connus sont rappelés, comme Guido Rangone, noble condottiere modénais (1485-1539), au service du pape Clément VII,[51] les Carandini, grande famille de Modène, qui avait soutenu le pape et la Ligue de Cognac, les Cortesi, patriciens de la ville.[52] Le seigneur de Piombino, Jacopo d'Appiano, est évoqué lorsque Fabrizio arrive dans son château.[53] Bartolomeo Colleoni, célèbre condottiere, est cité par Scatizza qui déforme son nom en « Coglioni »,[54] pour susciter le rire.

Quant à l'argent, les espèces utilisées sont bien précisées : Clemenzia demande à Virgilio deux carlins pour acheter du bois.[55] Cette monnaie avait été frappée pour la première fois par Charles d'Anjou puis s'était répandue hors de Naples. Gherardo donne un « *bolognino* » à Spela pour qu'il aille lui acheter de la civette chez le parfumier.[56] Ce même Gherardo regrette d'avoir perdu les mille florins que Virginio aurait ajoutés à la dot de sa fille s'il n'avait pas retrouvé son fils.[57] Et Fabrizio évoque les écus et les carlins qu'il n'est pas prêt de donner à une femme.[58]

Les aubergistes Frolla et Agiato dressent la liste des mets qui étaient servis dans leurs établissements, surtout de la viande : des perdrix, des grives, des pigeons, des poulets et des chapons ; du veau et du chevreau ; des saucisses, du jambon et de la mortadelle ; mais aussi du potage et des gâteaux.[59] Le tout accompagné de vin : vin de montagne, vin de Lombardie,[60] ou encore « *trebbiano* » (dit ici « *tribiano* » que la chatte de Clemenzia a renversé.[61]

Le contexte social est également bien présent, en particulier à propos du contrat de mariage : la parole est donnée, la dot est fixée. Gherado assure : « *io ti do la mia fede* » et Virgilio : « *Della dote, quel ch'è detto è detto* ».[62] Les conditions d'un mariage idéal selon le père de famille sont précisées : entrer dans une maison honorable, épouser un homme riche, n'avoir ni belle-mère ni belle-sœur sous son toit.[63]

---

[48] *Ibidem*, I 1, p. 207.
[49] *Ibidem*, I 3, p. 215.
[50] *Ibidem*, IV 2, p. 264.
[51] *Ibidem*, I 3, p. 215.
[52] *Idem*.
[53] *Ibidem*, IV 2, pp. 264-265.
[54] *Ibidem*, I 5, p. 224.
[55] *Ibidem*, I 2, p. 212.
[56] *Idem*.
[57] *Ibidem*, IV 2, p. 261.
[58] *Ibidem*, III 5, p. 254.
[59] *Ibidem*, III 2, pp. 246-248 ; IV 3, p. 267.
[60] *Ibidem*, III 2, pp. 246-247.
[61] *Ibidem*, I 2, p. 211.
[62] *Ibidem*, I 1, pp. 207-209.
[63] *Ibidem*, I 2, p. 211.

En somme, dans la comédie, le vrai peut être vu à travers la description de la réalité de l'époque. Cala dit, le vraisemblable a également sa place dans la comédie. Le vraisemblable historique se manifeste à travers les noms des personnages qui s'inscrivent tout à fait dans l'époque où ils sont censés vivre : Virginio Bellenzini, Gherardo Foiani, Flamminio Carabdini, Buonaparte Ghisilieri. Celui du pédant aussi, même s'il prête à rire : Pietro Pagliaricci, qui fait penser à « *pagliaccio* », clown. Même Lelia, travestie en garçon, prend un faux nom plausible, Fabio degli Albertini. Fabrizio décline son identité en donnant le nom de son père, Virginio Bellenzini, celui de sa mère, Giovanna, sa ville d'origine, Modène, et la cause de son départ, l'invasion espagnole.[64]

Le pédant, comme les humanistes du XVIe siècle, parle latin et cite les grands écrivains de l'Antiquité, comme Caton,[65] ou contemporains, tels Cantalico, de son véritable nom Giovanni Battista Valentini (1450-1515), auteur d'épigrammes latines.[66]

Les relations maître/valet correspondent tout à fait aux coutumes et il n'est pas étonnant que Gherardo dise à Clemenzia qu'elle mérite des coups de bâton pour avoir laissé Lelia échapper à sa surveillance.[67] Tout comme le rachat des prisonniers : pour la libération de son fils, Virginio aurait dû verser mille florins au Seigneur de Piombino.[68]

Le vraisemblable général est relatif à l'idée que le public se fait du possible, à la conception de l'homme caractéristique d'une époque. Ici, il vise les sentiments, celui d'un père qui, contre toute attente, apprend que son fils est en vie,[69] le désespoir d'une jeune fille à qui son bien-aimé avoue qu'il aime une autre femme : Lelia est frigorifiée, a mal au cœur, est sur le point de s'évanouir.[70] La philosophie de Gherardo n'étonne pas non plus. Ayant vu s'envoler les mille florins qu'il aurait touchés si Virginio n'avait pas retrouvé son fils, beau joueur, il reconnaît qu'il est assez riche.[71] Plus amusante, la scène où la petite Cittina décrit les bruits saugrenus qu'elle perçoit venant de la chambre où s'ébattent Fabrizio et Isabella.[72]

Enfin le « *congedo* », le salut final aux spectateurs les fait entrer dans la comédie ; ils sont tous invités à l'auberge du « Matto » et sont priés de se munir d'espèces sonnantes et trébuchantes.[73] De la même façon, Stragualcia s'adresse aux académiciens, auteurs de la pièce, en leur demandant de manifester leur joie.[74] Cela dit, avec le « *lieto fine* » éclate la vérité. Mais les conséquences sont variées.

---

[64] *Ibidem*, III 7, pp. 257-258.
[65] *Ibidem*, III 2, p. 247.
[66] *Ibidem*, III 1, p. 245.
[67] *Ibidem*, IV 4, p. 269.
[68] *Ibidem*, IV 2, p. 265.
[69] *Ibidem*, IV 2, pp. 265-266.
[70] *Ibidem*, II 7, pp. 240-241.
[71] *Ibidem*, IV 2, p. 265: « Ma che… Io son ricco d'avanzo. »
[72] *Ibidem*, V 5, p. 288.
[73] *Ibidem*, V 8, p. 289.
[74] *Idem* : « E voi, Intronati, fate segno d'allegrezza ».

Pasquella découvre par accident la véritable nature de Fabrizio, qu'elle prenait pour Lelia, et s'enfuit, effrayée, devant le bel étalon.[75] Lorsque Giglio et elle ne feignent plus et se laissent aller à leurs véritables sentiments, ils s'insultent à qui mieux mieux et elle va jusqu'à l'arroser pour se débarrasser de sa compagnie.[76] Gherardo, qui surprend sa fille Isabella dans les bras de Fabrizio veut en référer à la justice.[77] Le même Gherardo, ayant des doutes sur le sérieux de sa promise, dit que les conditions ont changé et veut reprendre sa parole.[78] Et là, Machiavel n'est pas loin.[79] Parfois, la découverte de la vérité fait peur et Clemenzia, qui s'apprête à la dévoiler, prend moult précautions : elle parle devant témoin et fait jurer à Flamminio qu'il ne se fâchera pas.[80]

D'autres personnages semblent plus heureux du dénouement de l'intrigue, tel Crivello qui reconnaît son erreur, regrette d'avoir été aveugle et de n'avoir pas reconnu Lelia sous le déguisement de Fabio,[81] tout comme Flamminio qui promet de ne pas prendre d'autre épouse que son premier amour.[82] Il se réjouit d'ailleurs d'avoir été ainsi trompé par la comédie que lui a jouée Lelia pour l'approcher.[83] Bien sûr, « *l'agnitio* », procédé conventionnel de la comédie du *Cinquecento*, ne porte que du bonheur et Virginio se réjouit de reconnaître son fils disparu, à tel point qu'il en remercie la volonté divine.[84]

En somme, entre le vrai et le faux, c'est plutôt le faux qui a la part belle dans la comédie des *Intronati*. Il sert le comique, bien entendu. Mais quel est le message que souhaitent faire passer les auteurs ?

En travestissant la vérité, en la caricaturant, les *Intronati* proposent une satire de la société de leur temps. De l'Église, tout d'abord, qui est attaquée à travers le comportement des moines ou des religieuses. Ainsi, Lelia est attendue au couvent par fra Cipollone, référence évidente à frate Cipolla de Boccace.[85] Les sœurs du monastère San Crescenzio ne font que parler d'amour.[86] À la vue de Scatizza, venu prendre des nouvelles de Lelia, elles lui tournent autour tout excitées.[87] Sœur Amabile se travestit en homme elle aussi, pour « *fare i fatti suoi* » et c'est elle qui prête

[75] *Ibidem*, IV 5, p. 270.
[76] *Ibidem*, IV 6, p. 274.
[77] *Ibidem*, IV 8, pp. 275-277.
[78] *Ibidem*, III 6, pp. 254-255.
[79] Machiavel, *Le Prince*, chapitre 18 : « … un souverain sage ne peut ni ne doit observer sa parole, lorsqu'un tel comportement risque de se retourner contre lui et qu'ont disparu les raisons qui la firent engager. »
[80] *Gli Ingannati*, cit., V 2, pp. 281-284.
[81] *Ibidem*, V 3, p. 284.
[82] *Ibidem*, V 3, p. 285.
[83] *Ibidem*, V 3, p. 284 : «Io non credo che fusse mai al mondo il più bello inganno di questo».
[84] *Ibidem*, V 1, p. 280, V 7 p. 289.
[85] *Ibidem*, I 3, p. 213, *Decameron*, VI 10.
[86] *Ibidem*, I 3, p. 2 16.
[87] *Ibidem*, I 5, pp. 224-225.

à la jeune fille des vêtements masculins.[88] Elles prieraient autant Dieu que le diable.[89] De plus, la réputation des hauts dignitaires de l'Église est particulièrement égratignée par les paroles de l'Espagnol qui jure « sur la virginité de tous les prélats de Rome ».[90]

La comédie brosse justement un portrait peu avantageux de l'Espagnol. En effet, le personnage apparaît très sûr de lui, voire prétentieux, persuadé de la valeur de ses concitoyens en matière de femmes, « *nelle cose delle donne* » ;[91] d'autre part, il se fait traiter de « *feminaccio* », c'est-à-dire d'homme à femmes,[92] en fréquente plusieurs à la fois, sans doute des prostituées.[93] Il fait une cour hypocrite à Pasquella : « *Oh che sia benedetta quella madre fortunata che vi fece e allevò tanto bella, tanto ben cresciuta, tanto sincera…* »,[94] lui dit-il, alors qu'il veut seulement se divertir avec elle et déclare que les femmes de la péninsule sont toutes des « *puttane italiane* ».[95] En outre, l'accent est mis sur sa violence : en colère, il menace de gifler Pasquella,[96] de mettre le feu à la maison de son maître.[97] Toutefois, ce ne sont là que vaines paroles, il se montre lâche et s'enfuit par peur des coups dès qu'il apprend que Gherardo va rentrer.[98] Peu intelligent, il se laisse facilement tromper par la servante[99] et ici il y a une claire référence au *Decameron*, VII 1, dans la mesure où Pasquella reprend exactement les mots prononcés par l'épouse de Gianni Lotteringhi. L'Espagnol manque également d'éducation : Pasquella l'accuse de « peu de discrétion »,[100] il adopte un langage très grossier, par exemple lorsqu'elle ne le laisse pas entrer, il la traite de « *vecchia puttana* », « *vecchia ruffiana* », « *puttana vigliacca* »…[101] Pour finir, il ne respecte ni le roi, ni l'empereur ni la religion.[102] Et la domestique de le traiter de « *marrano* ».[103]

Cela dit, les insultes de Pasquella peuvent se généraliser et s'adresser à tous les Espagnols. Elle leur souhaite à tous de se rompre le cou,[104] leur reproche de ne croire en rien : « *Ma voi spagnuoli non credete in Cristo, non che in altro.* »[105],

---

[88] *Ibidem*, I 3, p. 217.
[89] *Ibidem*, I 5, p. 224.
[90] *Ibidem*, II 3, p. 231.
[91] *Ibidem*, IV 6, p. 270.
[92] *Ibidem*, p. 272.
[93] *Ibidem*, II 3, p. 231 : «gentildonne... di casa porcina».
[94] *Ibidem*, p. 271, note 5.
[95] *Ibidem*, p. 271, nota 1 : « Oh, come godono di noi queste puttane italiane ! ».
[96] *Ibidem*, V 4, p. 288.
[97] *Ibidem*, IV 6, p. 274.
[98] *Ibidem*, p. 274.
[99] *Ibidem*, IV 6, p. 273 ; V 4, pp. 286-288.
[100] *Ibidem*, p. 274.
[101] *Ibidem*, pp. 272-274.
[102] *Ibidem*, IV 6, p. 271 ; V 4, p. 286, p. 288.
[103] *Ibidem*, IV 6, p. 274.
[104] *Ibidem*, V 4, p. 286 : « Ben mi s'è dato testé tra' piei, che possi egli rompere il collo con quanti ne venne mai di Spagna ! ».
[105] *Ibidem*, p. 288.

insiste sur leur vanité proverbiale, les accuse d'être des « taons », des « casse-pieds », des « charbons » puisqu'ils brûlent ou salissent tout.[106] Elle dénonce aussi leur duplicité vu qu'ils se font tous passer pour des nobles qu'ils ne sont pas.[107] En outre, Fabrizio rappelle leur réputation d'avarice et de cupidité.[108] Bref, dans une péninsule où il était vu comme l'envahisseur, l'Espagnol est la proie d'une satire mordante.

Le Pédant n'échappe pas non plus à la dénonciation. Son sentiment de supériorité le rend antipathique et Stragualcia de lui rappeler sa basse extraction.[109] Il connaît le latin, bien sûr, mais son langage est truffé de citations latines même lorsqu'il parle à son valet, pour lequel il interpelle Horace et Virgile.[110] Toujours en colère, cupide et avare, il ne veut les bienfaits que pour lui-même et non pas pour les autres,[111] ne donne des renseignements qu'en échange d'un pourboire.[112] Peu fiable comme ses pairs, il ne respecte pas la parole donnée et suscite la méfiance.[113] Mais l'accusation la plus grave portée contre lui est la sodomie. Il choisirait l'auberge en fonction de la beauté angélique du fils de l'aubergiste[114] et son valet déclare qu'il pourrait le faire brûler s'il le voulait.[115]

À ses côtés, le vieillard amoureux est tout autant la cible du ridicule. Le vieux Gherardo manifeste bien son intention d'épouser une jeune fille et son serviteur comme les jeunes gens le tournent en dérision.[116] Le premier dit que son maître déraisonne, qu'il faudrait enfermer toutes ses bêtises dans un sac et lui avec.[117] Clemenzia traite Gherardo de vieux baveux moribond,[118] déclare qu'il pourrait être le grand-père de sa fiancée.[119] Fabrizio n'est pas plus tendre avec celui qu'il ne sait pas encore être son père. Il affirme que mourir à soixante ans n'est pas prématuré et le traite de gâteux, de « frère de Melchisédech ».[120] Le vieux Gherardo au contraire se sent aussi jeune qu'à vingt-cinq ans, encore vert,[121] entend se parfumer,[122] sort le soir, chante toute la journée, joue du luth et compose des vers, « à faire mourir de rire les ânes et les chiens », ajoute son valet Spela.[123] Mais la jeunesse n'est pas

[106] *Ibidem*, II 3, pp. 231-232.
[107] *Ibidem*, II 3, pp. 231-232.
[108] *Ibidem*, II 3, p. 232.
[109] *Ibidem*, IV 1, pp. 261-262.
[110] *Idem*.
[111] *Ibidem*, IV 3, pp. 266-267.
[112] *Ibidem*, IV 2, p. 265.
[113] *Ibidem*, V 1, p. 280.
[114] *Ibidem*, III 2, p. 250.
[115] *Ibidem*, IV 1, p. 261.
[116] *Ibidem*, II 5, p. 236.
[117] *Ibidem*, I 5, pp. 223-224.
[118] *Ibidem*, I 4, p. 220.
[119] *Ibidem*, III 3, p. 253.
[120] *Ibidem*, III 7, p. 259.
[121] *Ibidem*, I 1, p. 209.
[122] *Ibidem*, II 5, p. 236.
[123] *Ibidem*, I 5, pp. 223-224.

pour autant louée et c'est justement Lelia qui dénonce les mœurs dissolues des jeunes gens de Modène.[124] Par contre, Pasquella, consciente du temps qui passe, les enjoint de profiter du moment présent : elle invite Fabrizio à ne pas se faire prier et à conclure sans hésiter avec Isabella.[125] Elle reproche à Fabio (Lelia) d'être bien fier, lui dit que son charme ne durera pas, qu'il ne sera plus aussi beau ni aussi recherché et qu'alors il prendra conscience de sa folie et regrettera son attitude.[126]

En bref, la satire met bien l'accent sur la crise de la société.

En conclusion, dans la dualité vrai/faux, la comédie du *Cinquecento* fait la part belle au faux, met en scène les tromperies et les trahisons, le mensonge et l'hypocrisie, bien sûr dans le but de divertir le public, au sens pascalien du terme, mais aussi pour faire la satire d'une société en crise, celle du *Cinquecento*.

À la même époque, Machiavel comme l'Arioste justifient la simulation et la dissimulation : Machiavel dans le célèbre chapitre 18 du *Prince* où il déclare qu'il est nécessaire pour un prince d'être grand simulateur et dissimulateur, l'Arioste dans le *Roland Furieux*, qui écrit :

> « Bien que la simulation soit le plus souvent répréhensible, et l'indice d'un méchant esprit, il arrive cependant qu'en beaucoup de cas elle a produit d'évidents bienfaits, en faisant éviter un dommage, le blâme et même la mort. Car nous n'avons pas toujours affaire à des amis, dans cette vie mortelle, beaucoup plus obscure que sereine et toute pleine d'envie »[127]

Théa PICQUET
Université de Provence

[124] *Ibidem*, I 3, p. 212 : elle parle des « disonesti costumi », « scorretta gioventù modenese », « gioveni scapestrati ».
[125] *Ibidem*, III 5, p. 253.
[126] *Ibidem*, II 2, pp. 229-230.
[127] L'Ariosto, *Orlando Furioso*, Torino, UTET, 2006, IV 1, tome 1, p. 163.

LE VRAI ET LE FAUX DANS *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS (LE RETABLE DES MERVEILLES)* DE CERVANTÈS OU DE LA RÉALITÉ DANS TOUS SES ÉTATS

Ce qui est totalement invraisemblable, le rien, devient réalité parce que l'imagination littéraire a le pouvoir d'effacer les limites entre le réel et l'inexistant, grâce au perspectivisme qui régit l'interprétation des hommes.[1]

L'intermède ou *entremés*[2] en prose[3] du génial Cervantès – *Le Retable des merveilles*[4] – est un véritable petit chef-d'œuvre en son genre, reconnu comme tel par la critique à l'unanimité, et doté d'une malice ironique, d'une profondeur psychologique et sociologique, d'une résonance philosophique et d'une valeur

[1] C'est moi qui traduis ce jugement de Florencio Sevilla Arroyo et d'Antonio Rey Hazas à propos de notre célèbre intermède cervantin, dans l'Introduction de leur édition critique des *Entremeses*, Obra completa, 17, Alianza Editorial, Madrid, 1998, XLV. En voici le texte original : « Lo totalmente inverosímil, la nada, se hace realidad porque la imaginación literaria tiene el poder de borrar los límites entre lo real y lo inexistente, gracias al perspectivismo que rige la interpretación de los hombres. » Par contre, lorsque je citerai des extraits espagnols du *Retablo de las maravillas*, c'est l'édition des *Entremeses* de Cervantès par Nicholas Spadaccini, chez Cátedra, Madrid, 1988 (6e édition) que je suivrai. Je précise tout de suite que pour la traduction française j'ai eu recours à celle de Robert Marrast, dans *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1983.

[2] Nous préférons volontiers employer le terme espagnol qui renvoie à une réalité théâtrale espagnole bien spécifique. Pour plus de connaissances sur ce genre de théâtre non « mineur » mais « bref », voir par exemple Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 296a ; quelques miennes indications dans mes *Regards sur le Théâtre du Siècle d'Or espagnol…*, Collection *« Theatrum Mundi »*, Éditions de l'ARIAS, Université d'Avignon, 2004 (en particulier, les pages 18-20 à propos de Lope de Rueda, p. 23 à propos de Cervantès, 43-44) ; et pour le lecteur hispaniste ou sachant lire l'espagnol, encore davantage de connaissances sur ce genre de théâtre dans l'Introduction de ma sélection des *Entremeses* de Luis Quiñones de Benavente, Cátedra, Madrid, 1991, p. 20-27 plus particulièrement.

[3] En fait, sur les huit *entremeses*, deux seulement sont versifiés, le deuxième et le troisième, soit *El rufián viudo llamado Trampagos, La elección de los alcaldes de Daganzo.*

[4] Pour sa date de composition, il faut proposer un intervalle de temps allant de 1611 à 1615, à cause de l'allusion à la crise subie par les théâtres madrilènes à cette période, mais il est impossible d'être plus précis.

littéraire bien peu communes. Ce qui fait qu'outre ses caractéristiques hispaniques évidentes il est question avec lui d'une pièce à caractère universel qui mériterait bien d'être étudiée partout et en France dès le lycée… Mais juste avant d'en venir à notre sujet – le vrai/le faux au théâtre – que l'on souligne cet étrange paradoxe que cet *entremés* conçu pour être joué n'a jamais dû probablement être mis en scène, pas davantage que les sept autres publiés dans le même recueil en 1615[5]… Or, la pratique des dramaturges du temps était alors plutôt de vendre les manuscrits *d'entremeses* ou de *comedias* aux directeurs de troupes théâtrales – appelés « *autores* » – qui en usaient selon leur bon vouloir, pouvaient les faire imprimer ou non, et des pratiques peu honnêtes n'étaient pas rares (piratage des textes, éditions intempestives sans aucun contrôle de l'auteur, fausses attributions, etc.). Cervantès ne pouvait pas faire dans ce domaine comme les autres dramaturges, et au lieu de réunir pour l'impression ses textes théâtraux composés et effectivement joués entre 1580 et 1587, ce sont les derniers « nouveaux et jamais représentés » qu'il va publier…

Bref résumé du *Retable des merveilles*

L'argument est on ne peut plus simple, semble-t-il : deux comédiens – un homme (Chanfalla) et une femme (Chirinos ou la Chirinos) – accompagnés d'un minuscule musicien (Rabelín) s'acheminent vers un village dont on ne connaîtra pas le nom (et qui pourrait donc de ce fait être n'importe quel village castillan du début du XVIIe siècle), transportant avec eux le fameux et peu visible « Retable des merveilles ». Par « Retable », il faut entendre ici un genre de spectacle donné à partir d'une « Certaine caisse pleine de petites figures de bois, que l'on fait mouvoir comme des marionnettes »[6], soit un sens très particulier. Les deux montreurs de marionnettes – si l'on veut les appeler ainsi, bien que cette désignation me paraisse un peu inexacte – sont également très particuliers, et jusqu'à leur nom qui mérite d'être rapidement commenté, car pour moi ils ont déjà – et dès le début de la pièce – un rapport bien ambigu au vrai et au faux[7]… Mais

[5] Le titre lui-même est révélateur, et doit être pris au pied de la lettre : *Ocho comedias y ocho entremeses* ***nuevos, nunca representados*** [c'est moi qui souligne leur caractère inédit et non représenté ici proclamé], Madrid, 1615.

[6] C'est la définition qu'en donne César Oudin dans son précieux dictionnaire bilingue du XVIIe siècle, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, Lyon, M. DC. LXXV.

[7] En effet, ces patronymes – bien étranges – sont remarquablement analysés psycho-lingüistiquement par un de nos Maîtres disparus, Maurice Molho, dans *Cervantes : raíces folklóricas*, Editorial Gredos, Madrid, 1976, plus particulièrement aux pages 171-174. Je me contenterai d'indiquer ici la conclusion de Molho : Chanfalla, l'homme du « trio mystificateur », est un patronyme qui n'existe pas tel quel en espagnol, et qui indique une virilité plutôt grossière avec une connotation féminine, néanmoins (à cause de sa proximité avec le mot *chanfaina* et de la terminaison féminine en –*a*-), tandis que Chirinos – la femme – est un patronyme qui a bien existé au moins dans la littérature mais curieusement appliqué soit à un homme soit à une femme… Molho fait aussi remarquer que cette

continuons avec l'argument de l'intermède qui a l'air bien peu compliqué : le couple de comédiens flanqué du tout petit musicien (un jeune garçon ?) prétend donner un spectacle seulement visible par ceux qui ne sont pas d'origine bâtarde ou juive… Ils arrivent donc au village sans nom, et les premiers hommes qu'ils rencontrent sont le Gouverneur (*Gobernador*), le Juge (l'*Alcalde* Benito Repollo), l'Échevin (le *Regidor* Juan Castrado) et le Greffier (l'*Escribano* Pedro Capacho). Ils conviennent de donner d'abord une représentation privée chez l'Échevin à l'occasion des épousailles de sa fille, Juana ou Teresa (?) Castrada. Ce qui est « drôle » – en réalité très lourd de sens et symptomatique des préjugés terribles d'une époque et d'un pays –, c'est que les « spectateurs » du *Retable des merveilles* et de ses étonnantes « figures » ne verront rien, car il n'y a rien à voir… mais que tous mentiront, feront semblant de « voir » les figures en question pour ne pas être accusés d'être des bâtards ou des nouveaux-chrétiens, avec quelque ascendance juive dans ce dernier cas. C'est ainsi que, successivement, Chanfalla et la Chirinos feront « apparaître » Samson renversant les colonnes du Temple, un taureau très féroce, des « troupeaux » (*sic*) de souris, une pluie d'eau du Jourdain, et la danse lascive d'Hérodiade…Et la fin du « spectacle » n'en est pas moins extraordinaire, avec l'arrivée inopinée et bien « réelle » d'un Fourrier (un *Furriel*, soit l'équivalent d'un maréchal des logis) qui est le seul à dire qu'il ne voit rien d'un tel spectacle… et se voit donc accusé d'être de sang impur aux cris de « de *ex illis* es », et ne le supportant pas, met la main à l'épée… le tout se terminant en bagarre générale – ce qui est une fin traditionnelle des *entremeses* espagnols – et par le triomphe des comédiens qui, encouragés par le succès de leur entreprise, se promettent de donner le lendemain une autre représentation, publique cette fois.

Vrai ou faux ?...

Il n'est pas facile de démêler le vrai du faux dans un tel *entremés*, d'autant plus que l'ingéniosité littéraire cervantine, son sens du spectacle, son observation de la société de son temps et de ses travers, et sa profonde ironie font que dans ce *Retable des merveilles* tout s'imbrique à la perfection, et que magiquement, pour ainsi dire, un spectacle invisible a lieu à l'intérieur d'une pièce qui aurait pu être jouée, et que nous pouvons lire en tout cas, parce que Cervantès devait lui-même fort l'estimer, ainsi que les sept autres *entremeses* (et les huit *comedias*) qu'il a pu

---

femme-là du *Retable* est « une créature ambiguë », avec un thème morphologique en *-o-(s)*suggérant plutôt la masculinité !... Nous ne savons rien de ses traits physiques, pas plus que de ceux de Chanfalla. Par contre, pour Rabelín, il s'agirait d'un enfant ou d'un jeune garçon, c'est aussi l'avis de Molho, de nombreux critiques. Mais rien ne prouve non plus qu'il ne soit pas un nain, et ce qui m'y fait penser c'est la particulière insistance sur sa petite taille qui n'aurait pas lieu d'être s'il n'était qu'un garçonnet, les craintes qu'éprouve Chirinos en acceptant de l'ébaucher par rapport aux réactions des villageois qui pourraient être violentes, voire l'espèce de fort ressentiment qu'éprouve à son égard Benito, qui ne lui reproche pas particulièrement sa petite taille mais sa façon de jouer, de se contorsionner et sa musique endiablée…

faire imprimer peu de temps avant sa mort. À nous autres, lecteurs, d'apprécier *Le Retable des merveilles* dans sa beauté étrange faite de paradoxes, de comportements humains inquiétants et de mots fallacieux si une vérité – au moins – s'en dégage, aveuglante et peu reluisante (au-delà du ridicule, de la nature comique de ce genre de pièce). Mais auparavant, je rappellerai que la source cervantine est sans doute folklorique, et les exégèses ne manquent pas de signaler à ce sujet une influence possible du conte XXXII du *Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, intitulé *De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño*, où des mystificateurs se faisant passer pour des tailleurs se moquent d'un roi en prétendant lui confectionner un habit (imaginaire) seul visible des personnes non bâtardes… En fait le roi est nu, se promène tout nu – tout en le sachant lui-même – et personne n'ose le lui dire sous peine de passer pour un bâtard ou une bâtarde… Il y a bien d'autres historiettes folkloriques qui ont quelque analogie avec l'*entremés* cervantin[8], mais c'est à Cervantès que l'on doit d'avoir ajouté ce critère terrible de la *limpieza de sangre* (pureté du sang) qui était un préjugé fort répandu alors et institutionnalisé, et surtout une réalité d'exclusion pour un certain nombre d'Espagnols de son temps. Revenons donc au « vrai » – et nous venons d'en donner un aperçu, comme réalité sociologique, idéologique et politique – et voyons comment concrètement cela fonctionne dans cette pièce peu commune à la fois comique – voire satirique et burlesque – et d'une lucidité extrême propre plutôt au désabusement. En fait, nous le savons, Chanfalla et la Chirinos n'ont rien à montrer à leurs spectateurs trop crédules si ce n'est leur envoyer leur propre image de leur hypocrisie, de leur aveuglement et de leur bêtise, ce qui nous ferait bien rire si dans la « réalité » de la vie quotidienne de ce temps, le résultat n'avait, lui, rien de risible, puisqu'un tel préjugé de sang « impur » aboutissait aux vexations et dénonciations, à l'exclusion de certaines professions, finalement à des difficultés de tout ordre, dont la misère pour un certain nombre.

Chanfalla, donc, et sa comparse, vont faire « voir » aux paysans (d'abord aux notables du village) des « figures » qui n'existent pas, tout en prétendant leur représenter un spectacle bien visible. Il faut aussi remarquer que dès le début nous savons qu'il va s'agir d'une mystification, et que ce « spectacle » n'est qu'une nouvelle tromperie (*« este nuevo embuste »*[9]), qui devrait réussir aussi bien que celle du *llovista* (le faiseur de pluie). Autre vérité, l'extrême petite taille du musicien dont le nom est également étonnant, *Rabelín*, patronyme qui n'a jamais existé en Espagne, et qui est un néologisme cervantin non dénué de malice. En effet, ce mot est un diminutif de « rabel » qui peut signifier soit le rebec, instrument de musique pastorale, sorte de violon à trois cordes seulement, soit dans un sens familier désigner « le derrière d'un animal » ou celui d'un enfant… Quoi qu'il en

[8] Par exemple, citons le chapitre n° 27 du *Til Eulenspiegel* où il est question de tableaux (où rien n'est peint) seulement visibles par ceux qui ont eu une naissance légitime, ou encore la version la plus ancienne de ce motif folklorique, allemande, et du XIIIe siècle : *Der Pfaffe Amis.*

[9] P. 216 (dans l'édition espagnole indiquée à la note 1).

soit, ce petit personnage semble indispensable au fonctionnement de la bourle théâtrale, puisqu'il doit jouer dans les courts entractes où doivent apparaître les figures du merveilleux Retable…

L'ironie de Cervantès en tout cas – en matière d'honneur (*honra*), et de ce genre d'honneur des « vieux-chrétiens » – ne tarde pas à se manifester, lorsque Chirinos flatte le Gouverneur en ces termes : « Puisse Votre Excellence vivre d'honorables jours afin de nous honorer aussi. Car enfin le chêne donne des glands, le poirier des poires, la treille des raisins et l'homme honorable de l'honneur, il n'y a rien à faire là contre»[10]. Derrière la flatterie, il y a une lourde réalité que Chirinos dénonce mine de rien, ou bien de manière burlesque : que le poirier donne des poires, etc., il n'y a là rien d'extraordinaire, c'est un processus naturel et reproductible sans conséquences, si ce ne sont des conséquences positives… mais pour « l'homme d'honneur » qui fabrique ou reproduit de l'honneur – si j'ose dire – autrement dit en développant un peu plus clairement les choses, qu'un « homme d'honneur » sous prétexte qu'il n'est pas un « nouveau-chrétien » (ou un convers) ou un bâtard… perpétue à son tour de l'honneur, nous sentons bien que nous nous situons alors sur un autre registre, et que ce registre-là n'est pas comparable au précédent par les graves conséquences sociales qui s'ensuivent et qui sont attestées par les travaux des historiens sur l'Espagne du XVIIe siècle[11].

Mais voyons d'abord l'identité même de Chanfalla, le directeur de la petite troupe (ils ne sont que trois). Celle-ci – outre les connotations peu rassurantes d'un patronyme non attesté dans l'Espagne historique du temps – se présente de manière on ne peut plus fausse et en ces termes aux Autorités du village : « Excellences, je suis Montiel, le montreur du retable des merveilles »[12]. Pourquoi ce mensonge, cette fausse identité ?... Tout critique et lecteur de Cervantès ne peut manquer de mettre en rapport ce nom avec celui du chien Berganza de la non moins célèbre nouvelle exemplaire de Cervantès, *El coloquio de los perros* (*Le Colloque des chiens*) qui serait le fils de la Montiela, une fameuse sorcière de Montilla (province de Cordoue)… De toute façon, ce nom de « Montiel » était en rapport avec une dynastie de sorciers et/ou sorcières, ce qui est déjà une manière de se présenter aux personnages de l'*entremés*, aux lecteurs contemporains de Cervantès et à nous-

[10] P. 795 (édition de la Pléiade). Pour l'édition espagnole ici utilisée : « Honrados días viva vuestra merced, que así nos honra. En fin, la encina da bellotas ; el pero, eras ; la parra, uvas, y el honrado, honra, sin poder hacer otra cosa », *op. cit.*, p. 219.

[11] La matière est dense et ample, l'on s'en doutera. Pour me contenter de citer quelques travaux en français, et pour plus de connaissances, voir par exemple le Chapitre 7 « Intégrations et exclusions » de l'ouvrage de Raphaël Carrasco, Claudette Dérozier, Annie Moliné-Bertrand, *Histoire et civilisation de l'Espagne classique 1492-1808*, Nathan, Paris, 1991, en particulier les pages 114-118 sur « La pureté de sang » ; *L'Inquisition espagnole, XVIe-XVIIe siècle*, dir. B. Bennassar, Paris, Hachette, 1979 ; Chauchadis, C., *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Paris, CNRS, 1984 ; Sicroff, A. A., *Les controverses des statuts de « pureté de sang » en Espagne du XVe au XVIIe siècle*, Paris, Didier, 1960 (traduit de l'espagnol), ouvrage fondamental en la matière.

[12] En espagnol : « Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas», *op. cit.*, p. 219.

mêmes (certes, avec une « clé » d'interprétation à nous fournir, inutile alors au XVIIe siècle) comme un comédien peu ordinaire, doté de pouvoirs magiques… Ce qui ne manque pas d'à-propos comique, voire ironique, c'est l'explication amphigourique que donne Chanfalla du nom même du spectacle annoncé et de son mode de fonctionnement très particulier, mais déjà de sa paternité : le « Retable des merveilles » aurait été conçu par « le savant Tontonelo », et la façon d'en parler mérite d'être citée intégralement :

> Ce sont les merveilleuses choses que l'on y montre et fait voir qui le font appeler retable des merveilles ; lequel fut fabriqué et composé par le savant Tontonelo selon de tels parallèles, rhumbs, astres et étoiles, conformément à telles positions d'astres, signes et observations, que nul ne peut voir les choses qu'on y montre pour peu qu'il soit de la race des juifs convertis, ou encore s'il n'a pas été conçu et procréé par ses père et mère en légitime mariage. Et celui qui serait porteur des germes de ces deux maladies si répandues, qu'il renonce à voir les choses jamais vues ni entendues de mon retable[13].

Il y aurait alors plusieurs remarques à faire, dont celles-ci : outre le langage ampoulé et confus, à dessein, pour épater et embrouiller les notables du village avec de telles références à l'Astrologie, le retable est attribué à un « savant » imaginaire, Tontonelo, dont le nom lui-même est une composition savoureuse puisqu'il est formé de l'adjectif « *tonto* » (sot, niais) et d'un suffixe diminutif qui rappelle l'italien « *-ello* »… Autrement dit, par un bel oxymore, Chanfalla est en train d'affirmer que cet extraordinaire « Retable » est l'œuvre d'un grand savant dont le nom signifie « petit sot » !... C'est tout un grand art que de dire la vérité – que tout cela n'est que du vent – à des auditeurs qui y adhèrent sans sourciller, preuve que la crédulité – et la bêtise – sont la chose du monde la mieux partagée, semble nous suggérer Cervantès[14]. Et des futurs spectateurs qui accepteront de payer même d'avance pour voir un spectacle » où il n'y a rien d'autre à voir que leur propre stupidité, que leurs préjugés raciaux et la stigmatisation de la bâtardise par la majorité d'Espagnols bien pensants dont ils font partie… Ou font semblant

[13] P. 795 (éd. de la Pléiade). En espagnol : « Por las maravillas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas ; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi tetablo», p. 220 (éd. de Nicholas Spadaccini).

[14] Certes, cela n'a pas échappé à tous mes devanciers en critique cervantine. Pour ma part, je renvoie le lecteur hispanisant à mon article paru assez récemment, « Cervantès y la 'comedia humana' en los entremeses (realidades sociológicas y caracterización cómica) », *Cervantes y el mundo del teatro* (coord. Héctor Brioso Santos), Édition Reichenberger, Kassel, 2007, p. 173-196, et plus particulièrement pour le *Retablo de las maravillas*, les pages 178-181, 185-190, et 192-195.

de faire partie… Quoi qu'il en soit, l'alcade Benito Repollo adhère à de tels propos, et (la) Chirinos va encore dans la moquerie plus loin que son compagnon en lui affirmant que ledit Tontonelo est né dans la ville de… Tontonela, et qu'il avait une barbe qui lui arrivait jusqu'à la taille, signe de grande sagesse probablement… Le Gouverneur tient à voir un spectacle aussi extraordinaire, et le mariage de la fille du *regidor* Juan Castrado – dont il est parrain – est l'occasion providentielle de se montrer généreux et de plaire aux invités de la noce. Nous savons à ce point de l'action – nous lecteurs – que tous les futurs spectateurs du *Retable des merveilles* ont bien la conviction de pouvoir en voir les figures, si nous nous souvenons des deux critères d'exclusion énoncés plus haut. Le « spectacle » va bientôt commencer, et il n'est pas sans intérêt de savoir comment tout cela va se dérouler concrètement… Chanfalla – disons le montreur de marionnettes (bien qu'ici elles n'existent pas !...) sera placé de telle sorte qu'il pourra commenter les diverses « apparitions », tandis que le tout petit musicien Rabelín se situera à un autre côté de la toile qui est tendue, et derrière laquelle se tiendra la Chirinos. Les quelques spectateurs « privilégiés » (parce qu'ils assisteront à la « première ») entrent donc, et dès le dialogue entre Juana Castrada et Teresa Repolla nous voyons bien comment tout va se dérouler, puisque les jeux sont faits d'avance : nos deux jeunes spectatrices sont sûres de pouvoir voir tout ce qu'on leur dira de voir puisqu'elles ont, bien entendu, les deux qualités requises et *sine qua non* : être « vieux-chrétien » et de naissance légitime… Et puis arrivent et se mettent en place les autres spectateurs : le Gouverneur, Benito Repollo, Juan Castrado, Pedro Capacho, « et d'autres personnes du village » (sans plus de précision) nous dit la didascalie, ainsi qu'un neveu de Benito. Le spectacle va donc commencer…

Tout d'abord, Chanfalla demande à tout ce petit monde si sûr de lui, de s'asseoir, tout en précisant que le « Retable » se trouve derrière la toile tendue… donc ne leur sera pas visible !... Benito – un peu plus observateur et malin que les autres – fait observer que pour un tel spectacle il y a bien peu de matériel, mais son collègue Juan lui objecte que « tout doit être merveilleux », alors, pourquoi s'en étonner ?... Et débute le spectacle d'une bien étrange manière, bien ambiguë, et d'une efficacité redoutable, d'où cette citation un peu longue des premiers propos du metteur en scène, mais que je trouve on ne peut plus éclairante dans ce tissu de mensonges :

> Ô toi, quel que tu aies été, qui fabriquas ce retable avec un art si merveilleux qu'il lui valut le nom de retable des merveilles pour la vertu qui est en lui, je te conjure, je te presse, je t'ordonne de montrer sur-le-champ et sans retard à ces dames et messieurs quelques-unes de tes merveilleuses merveilles, pour qu'ils puissent s'en divertir et amuser sans scandale aucun ! Là ! Je vois bien que tu as exaucé ma prière, car de ce côté se montre la figure du très vaillant Samson, embrassant les colonnes du Temple pour les jeter bas et tirer vengeance de ses ennemis. Arrête, valeureux chevalier, arrête, par la

> grâce de Dieu le Père ! Ne commets pas un tel malheur, car tu écraserais et réduirais en omelette toute la nombreuse et noble assistance ici réunie ![15]

Ce qui saute aux yeux, pour ainsi dire, c'est l'analogie entre ce début de « spectacle », les premiers mots de Chanfalla, avec une exhortation diabolique, une formule magique employée en sorcellerie sans trop de précision toutefois (« Ô toi, quel que tu aies été… »), et pour cause, l'Inquisition veillant au salut des âmes chrétiennes… Ce genre de début de spectacle « sent le soufre » tout de même, et ce « Tontonelo » peut bien apparaître comme une création verbale cervantine burlesque, certes, mais aussi comme une sorte de mage enchanteur (que l'on pense à ceux qui en veulent à Don Quichotte…), et dans ce cas probablement une figure diabolique… Ce que je remarque, par ailleurs, c'est que la première « figure » convoquée par Chanfalla est le Samson sémite dont j'ai parlé ailleurs[16], curieuse fausse apparition tout de même dans un spectacle qui ne doit pas être vu de ceux qui ont précisément du sang juif dans leurs veines, ou qui sont soupçonnés de continuer à pratiquer leur culte alors qu'ils sont « nouveaux-chrétiens »… Pour faire plus « vrai » malgré tout, Chanfalla va jusqu'à demander à cet imaginaire Samson de s'arrêter dans sa vengeance sous peine d'écraser l'honorable public qui assiste à cette scène… invisible !... La force de persuasion du verbe – et les gesticulations, probablement, voire les gestes de Chirinos derrière le drap tendu, sans parler des sons stridents du violonneux Rabelín – fait que Benito, l'alcade du village, est le premier à réagir en s'adressant directement à « Samson », en le suppliant de les épargner, preuve suffisante s'il en est que l'illusion est totale, que le « spectacle » est déjà une vraie réussite. Benito nous donne bien ici l'impression qu'il n'y a plus de limite entre le vrai et le faux dans ce *Retable des merveilles* à l'intérieur d'un *entremés* cervantin du même nom… J'ai déjà évoqué d'autres « figures », comme le taureau – décrit avec précision par Benito alors qu'il n'existe que dans le verbe de Chanfalla et l'auto-illusionnement du public, et dont Juana Castrada a pu « voir » les cornes « pointues comme des alènes »[17]. Ce qui ne manque pas non plus de drôlerie dans ces réactions verbales (il y en a aussi de

---

[15] *Op. cit.*, p. 799 (traduction de Marrast). En espagnol (éd. de Spadaccini) : « ¡Oh tú, quien quira que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre *de las Maravillas*: por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las colunas del templo para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado! », p. 227.

[16] Voir mon article « Imaginaire, fantasmes et fantasmagorie dans *Le Retable des merveilles* de Cervantès », *IRIS*, Revue du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de Grenoble, N° 6-7, 2e sem. 1988 / 1er sem. 1989, p. 95-111, et p. 101-102 en particulier pour « Le Samson sémite ».

[17] P. 800. En espagnol « agudos [cuernos] como una lesna », p. 228.

gestuelles) du petit public d'un tel *Retable*, c'est qu'aussitôt le père renchérit sur ce que vient de dire sa fille, trouvant sa peur tout a fait normale, parce que c'est le contraire qui serait étonnant : qu'elle n'ait eu aucune crainte parce qu'elle n'aurait pas vu le taureau en question, donc… serait un enfant illégitime… Mais Cervantès n'omet pas le cas de celui qui ne voit rien – puisqu'il n'y a rien à voir – et qui sachant très bien qu'il ne voit rien, constatant que tous les autres paraissent voir ce que lui ne peut voir, va donc mentir sciemment, et dire et faire comme tout le monde, à cause de son honneur de « vieux-chrétien » qui ne peut être entaché, d'autant plus qu'il est le Gouverneur (ou *corregidor*) du village en question dont nous ne connaîtrons jamais le nom, parce qu'il peut être n'importe quel village d'Espagne au XVIIe siècle… Je passerai sous silence la troisième (non-) apparition, celle des souris ou rats qui ne manquent pas de faire réagir comme on peut le deviner la gent féminine[18], ainsi que l'annonce par la Chirinos de deux douzaines de lions « rampants » (en langue héraldique) et d'ours appréciant le miel, ainsi qu'une bien curieuse « pluie » d'eau miraculeuse venant du Jourdain – qui n'est pas n'importe quel fleuve – supposé avoir la propriété d'embellir le teint des femmes et de donner une belle couleur dorée aux moustaches des messieurs… pour en venir, enfin, à la sixième et pour ainsi dire dernière « vision » d'un tel spectacle, la fameuse Hérodiade – confondue ici avec Salomé – et sa danse (dans le texte biblique) non sans conséquence pour celui qui fut appelé « le Précurseur »… Autrement dit, c'est un non-spectacle (puisqu'il n'y avait rien à voir) circulaire, qui se termine comme il a commencé, par un épisode biblique de l'Ancien Testament, et lorsque l'on se souvient des critères d'exclusion énoncés dès le début par Chanfalla, cela semble cohérent, et pourtant un peu curieux tout de même… Je me pose la question suivante : pourquoi ne pas donner plus d'importance à des épisodes du Nouveau Testament – qui se référereraient directement à la parole de Jésus et au christianisme dans sa singularité par rapport au judaïsme – puisqu'il s'agit de démontrer que les spectateurs ne sont pas des crypto-judaïsants qui n'auraient de « chrétiens » que le nom ?... Le sujet était-il trop « sensible » (comme on dirait de nos jours) pour qu'il paraisse dans un *entremés* burlesque, ou bien est-ce volontairement que l'Ancien Testament est plutôt mis en avant – avec Samson - parce qu'il concerne le monothéisme avec la religion juive en premier lieu, historiquement et chronologiquement parlant ?... Je reviens un instant à la danse d'Hérodiade présentée ici par la Chirinos comme une « demoiselle » « si belle et si bien parée »[19], avec qui Repollo est invité à danser… Cervantès connaissait très bien l'épisode que Matthieu réfère (XIV, 1-12), et ne confondrait pas lui-même la mère (Hérodiade) qui vouait une haine inexpugnable à Jean le Baptiste avec la

[18] Que les lectrices et féministes me pardonnent cette légère exagération très probable et non scientifique de ma part, je l'avoue : il faudrait se livrer à des expériences sérieuses sur les réactions de chacun des deux sexes mis en présence de nombreux rats ou souris, dans un espace clos, pour arriver à des statistiques fiables et interprétables comme il se doit. Mais ces expériences-là ont peut-être déjà eu lieu quelque part, et les résultats été publiés, ce que j'ignore totalement. Un préjugé de plus ?...

[19] P. 802. « …tan galana y tan compuesta… », *op. cit.*, p. 231-232.

jeune fille, sa fille (Salomé) qui doit danser devant son oncle Hérode Antipas pour le séduire et obtenir la tête de saint Jean-Baptiste. Or Chirinos annonce Hérodiade – et non Salomé – devant de soi-disants « vieux-chrétiens » qui confondent pourtant ces deux personnages bibliques… Il paraît – ai-je lu chez un critique espagnol – que la confusion était courante à l'époque (mais il n'en donne pas de preuve). Au risque de me tromper moi-même sur une telle méprise, cela ne signifierait-il pas – au bout du compte – que ces spectateurs prétendûment « vieux-chrétiens » – ou qui veulent paraître tels – sont bien incultes ou pas si « vieux-chrétiens » que cela dans le fond ? J'ajouterai une autre hypothèse – que je n'ai pas vu formuler jusqu'ici, sauf omission de ma part – et qui est la suivante : Maurice Molho a remarquablement bien analysé ces noms peu communs de « Chanfalla » (qui n'est pas un réel patronyme espagnol) et de la Chirinos (ce serait un patronyme porté par des hommes ou des femmes, si Molho l'a trouvé dans la littérature contemporaine de Cervantès et toujours en rapport avec des bandits ou des *pícaros*). Dans les deux cas, ce sont des noms que notre auteur n'a pas choisis au hasard, et qui ont des connotations bien péjoratives, peu morales... Dans le cas de Chanfalla, Molho y voit l'idée de ravaudage, de quelque chose de peu de valeur, de grossier, voire de mensonge, d'esbroufe, entre autres choses. Quant à Chirinos, par sa proximité avec le mot « chirinola », il pourrait évoquer une affaire embrouillée, voire, en argot, une réunion de voleurs ou de maquereaux… Avec de tels noms, avec un tel *Retable des merveilles* et ses deux critères d'exclusion – ou de non-visibilité – je ne suis pas loin de penser que ce couple peu ordinaire pourrait très bien être lui-même une paire de « nouveaux-chrétiens »[20] qui vont de village en village se moquant ainsi magistralement – et diaboliquement – des « vieux-chrétiens » ou qui prétendent l'être… Ce n'est qu'une hypothèse : que l'on me démontre le contraire.

Où « le vrai » paraît faux…

Il faut entendre par là l'arrivée inopinée du Fourrier, pour ne pas dire l'irruption de la « réalité » non spectaculaire – annoncé par une trompette qui n'a rien à voir avec la drôle de musique de Rabelín – en plein *Retable des merveilles.*… Ou du moins à un moment où il était question de danser avec « la demoiselle » Hérodiade, en pleine sarabande, et qu'un militaire intervient pour demander au Gouverneur de pourvoir à l'hébergement de trente hommes d'armes avec leur monture. Évidemment, ce genre de demande contraignante (car obligatoire et gratuite) n'était pas très appréciée alors – comme on peut le comprendre – dans les villages, et nos personnages – encore sous le charme du spectacle imaginaire – ne

[20] Cette terminologie doit être bien claire pour le non spécialiste de ces graves questions : le « vieux-chrétien » a plusieurs générations de parents chrétiens avant lui, remontant jusqu'aux arrière-grands-parents au moins, tandis que le « nouveau-chrétien » est soit lui-même un juif converti au christianisme, soit le descendant d'un juif qui s'est converti au christianisme.

veulent pas admettre la trop gênante réalité, et s'y opposeront même… Mais auparavant, Cervantès imagine un dialogue des plus pittoresques entre l'alcade du village – Benito Repollo – et Chanfalla, le directeur de la petite compagnie théâtrale. Benito est pleinement convaincu que ce Fourrier fait partie du spectacle, qu'il a été envoyé par Tontonelo, et il intime l'ordre à Chanfalla (il va jusqu'à le menacer de deux cents coups de fouet s'il ne lui obéit pas !...) de ne pas faire apparaître ces hommes d'armes par l'entremise de Tontonelo, ce que Chanfalla ne peut pas faire, bien évidemment. L'illusion théâtrale a totalement fonctionné, et continue, puisque Benito continue de confondre la fausse réalité d'un spectacle imaginaire avec la réalité du présent incarnée en la personne du Fourrier. La dérision cervantine va plus loin encore, puisque finalement le Fourrier – qui revient et s'étonne de voir ses ordres non exécutés – qui ne comprend rien à ce charabia d'un certain Tontonelo qu'on lui objecte, et encore moins à la danse d'une demoiselle Hérodiade qu'il est le seul à ne pas voir… s'entend injurier et traiter de « nouveau-chrétien » pour le moins, voire de juif tout court sous l'accusation « de *ex illis* es »… Rappelons que ces paroles en latin furent celles de la servante de Caïphe contre Pierre qui reniait le Christ pour la seconde fois, se réclamant alors du judaïsme pour sauver sa vie. Mais à prendre au pied de la lettre, « *ex illis* es » (tu es de ces gens-là) veut dire que Pierre est un chrétien, alors que les villageois de cet intermède emploient les mêmes mots pour accuser du contraire le Fourrier, qu'il fait partie des juifs ou des convertis récents, ce qui ne manque pas de sel !... La fin du *Retable des merveilles* est donc « violente », puisque le Fourrier se bat avec tout ce petit monde ne supportant pas l'injure de ces manants, tout en étant une fin conventionnelle – comme nous l'avions déjà dit précédemment – dans ce genre de spectacle théâtral fait avant tout pour divertir un public impatient, entre deux actes d'une *comedia.*

En conclusion, l'on peut affirmer que par le procédé du théâtre dans le théâtre cette petite pièce est déjà d'une certaine complexité et d'un grand intérêt. À cela s'ajoute cette dérision fort habile contre la pensée dominante de l'Espagne de ce temps, si intolérante envers ses minorités. Certes, les limites entre la réalité et la fiction – à l'intérieur d'une fiction écrite pour être jouée – s'estompent, et c'est le triomphe du verbe « magique » de Chanfalla et de Chririnos que l'on retiendra face à la stupidité et à l'ignorance des spectateurs qui ont « vu » le *Retable des merveilles.* En fait, c'est un intermède d'une portée universelle qui fonctionnera magistralement tant que la bêtise et l'intolérance (ici religieuse, sous prétexte d'une orthodoxie exclusive ou d'une seule religion devant être pratiquée dans une même nation, mais aussi d'ordre familial et moral, la bâtardise étant en question également) mèneront le monde plutôt que la compréhension et l'acceptation que tous les hommes se valent, sont égaux en dignité, et devraient être libres dans leurs opinions, et leur culte. Le message que Cervantès semble délivrer ici même est que rien n'autorise certains (voire une majorité) à se croire supérieurs aux autres sous

prétexte qu'ils comptent davantage de « purs » chrétiens dans leurs ascendants, et encore moins à fustiger ces autres compatriotes. Cette petite pièce d'une actualité sans cesse renouvelée – hélas ! – est aussi une machine de guerre ironique et théâtrale contre l'hypocrisie humaine qui n'est pas qu'espagnole et seulement du XVIIe siècle… Enfin, *last but not least*, *Le Retable des merveilles* est une excellente illustration du pouvoir créateur de la littérature, ce qui n'a rien de reprochable, au contraire, mais aussi une démonstration ambiguë (si comique, certes, mais très inquiétante par ailleurs) de la force de persuasion d'individus sans scrupules qui peuvent influencer des foules[21]…

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[21] J'emprunte à Stanislav Zimic sa référence à Le Bon (dans *Psychologie des foules*), à la fin de son étude de notre petite pièce : « la chose affirmée arrive par la répétition à s'établir dans les esprits au point qu'ils finissent par l'accepter comme une vérité démontrée », p. 376, dans *El teatro de Cervantes*, Editorial Castalia, Madrid, 1992.

LA FIGURE DE LA VÉRITÉ DANS LE MONDE COMME THÉÂTRE CHEZ SHAKESPEARE, NASHE ET DONNE

« Où demeure la foi ou bien la vérité ? » s'exclame L'Été dans la pièce écrite par Thomas Nashe, *Summer's Last Will and Testament*. Le Bouffon dans le Roi Lear nous conseille de chercher la vérité dans la cage des chiens comme nous ne la trouverons pas aux côtés des rois et des princes, la place étant prise par la flatterie. Shakespeare et Thomas Nashe ont fréquemment recours aux lieux communs de façon ironique. À la manière de Francis Bacon citant les facéties de Pilate, ils semblent nous inviter à chercher la vérité dans le labyrinthe des lieux communs moraux ayant cours au début de l'époque moderne.[1] L'estampe néerlandaise, véritable lexique des schémas majeurs de la pensée humaniste est d'un précieux secours dans l'analyse du langage imagé des dramaturges élisabéthains dans leur jeu avec la vérité. L'étude de plusieurs gravures d'artistes comme Cornelis Anthonisz et Hendrick Goltzius,[2] qui traitent du thème des « vertus en exil », nous permettra de considérer les tribulations et refuges de la vérité. La question « Qu'est-ce la vérité ? » s'avère référer à la question « Où demeure t-elle donc ? » puis à la question de savoir si elle fait bien partie des vertus ou si sa valeur peut se ramener à rien.

En effet, au début de l'époque moderne triomphe le lieu commun selon lequel il est folie de prétendre dire la vérité. Folie qui à maints égards rejoint la folie de la foi selon saint Paul. La gravure morale explique la folie de la vérité dans un monde renversé à l'image des souffrances qu'endure Cordélia dans le *Roi Lear*, « *Let it be so ; thy truth then be thy dower* »[3]. Cependant, dans la littérature et l'art de cette époque, le scepticisme et l'aveuglement moral ne l'emportent que temporairement. La satire reste au service de la vérité comme le montre clairement *Hamlet*, même s'il se peut bien que l'homme, par sa vision nécessairement subjective des choses, soit imparfaitement capable de vérité.

I La Vérité et les fausses apparences du monde

La pièce *Summer's Last Will and Testament* de Thomas Nashe est d'un intérêt particulier car son auteur propose volontairement un répertoire de lieux

[1] Michael Bath fait référence à un *mundus significans* qui peut être mis en rapport avec l'idée d'emblématique sociale mentionnée par Paul Zumthor dans le *Masque et la lumière*.

[2] Selon Henry Peacham, contemporain de Shakespeare, on se procurait les estampes de Goltzius à Popes-head-alley, Henry Peacham, *The Compleat Gentleman*, London, 1634.

[3] « Soit, que ta vérité soit donc ta dot » (I,1,106), *Le Roi Lear* dans Shakespeare, Tragédies, volume II, bibliothèque de la Pléiade, traduction Jean-Michel Déprats, Gallimard, Paris, 2002.

communs imagés qui avaient cours en Angleterre à la fin du XVIe siècle, pour les tourner en dérision. L'auteur présente d'emblée le cadre familier des miroirs de la folie humaine, il se sert de la figure du bouffon Will Summers pour introduire la pièce.[4] En effet, comme l'a relevé Foucault, au cours du XVIe siècle, la folie et le fou deviennent personnages majeurs, dans leur ambiguïté : menace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et constant ridicule des hommes. La figure du sot n'est plus simplement, dans les marges, la silhouette ridicule et familière : il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité.[5]

Dans la littérature humaniste également, la Folie est au travail, au cœur même de la raison et de la vérité. Foucault place ensuite en face de tout ces propos sur la folie humaine et de leur dialectique inlassable, ses motifs repris et retournés, une longue dynastie d'images qui permettent aujourd'hui de saisir les subtilités de ce discours éthique particulier. Ainsi chez Nashe, le bouffon Summers relève toutes les associations d'idées habituellement à l'œuvre au sein du discours moralisant fait de clichés dont il s'affranchit aussitôt ainsi qu'il sied au bouffon :

> What's a fool but his bable? Deep-reaching wits, here
> is no deep stream for you to angle in. Moralizers, you
> that wrest a never-meant meaning out of everything,
> applying all things to the present time, keep your
> attention for the common stage, for here are no quips
> in characters for you to read. Vain glozers, gather
> what you will. Spite, spell backwards what thou
> canst. As Parthians fight, flying away, so will we
> prate and talk, but stand to nothing that we say.
> (*Summer's Last Will and Testament*, Prologue)[6]

La perspective morale, à laquelle le bouffon fait référence malgré lui, est présentée à travers les types et les motifs dont disposaient les moralisateurs décriés et qui forment le fondement même de la pièce.

Dès le début, les quiproquos entre Ver (le Printemps), représenté en prodigue, et Summers, le bouffon, donnent le ton de ce qui sera un jeu équivoque autour de lieux communs moraux. Le comportement du Printemps prodigue est illustré par

---

[4] Jose Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie », thèse de doctorat, Université de Montpellier III, 1998.

[5] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 24-25.

[6] Thomas Nashe, *Summer's Last Will and Testament, To the Gentlemen Students*, in *The Works of Thomas Nashe*, volume III, éd. Ronald B. Mckerrow, Basil Blackwell, Oxford, 1966. Traduction française : *Dernières volontés et testament de l'Été*, « Qu'est-ce qu'un bouffon si ce n'est sa marotte ? Exégètes et fins esprits, ici il n'y a point d'eau profonde à sonder. Moralisateurs, vous qui tirez des significations biscornues à partir de tout, à comparer toutes choses au temps présent, gardez votre attention pour les théâtres publics, car ici il n'y a pas de pointes spirituelles à déceler à propos des personnages. Gloseurs vaniteux, ramassez ce que vous voulez. Agacez-vous, épelez à l'envers comme vous pouvez. En fuyant, alors que les Parthes combattent, nous jacasserons et nous causerons pour aussitôt nous dédire. »

des images de fêtes populaires telles la *Morris dance* et les *May games*, qui étaient fréquentes dans la gravure morale nordique en tant que miroir de la folie humaine. Le Printemps manipule et retourne le sens habituel des motifs moraux pour justifier son comportement. Mais le bouffon n'est pas dupe devant ces propos d'un monde renversé et il relève de façon faussement naïve le corollaire d'une vision corrompue, la folie de la vertu :

> I ne're thought honestie an asse till this day[7] (362)

Les plaidoyers réciproques des protagonistes dans *Summer's Will and Last Testament* permettent un jeu burlesque de perspectives contraires figurant tantôt une vision spirituelle du monde tantôt une vision temporelle, matérialiste ou terrestre. Perspectives contraires auxquelles fait référence John Donne dans ses sermons lorsqu'il évoque « *to look after God and Mamon is a squint eye* ».[8] Dans ces discours litigieux et leur commentaire, Nashe a fréquemment recours à des repères proches des motifs de la gravure morale dont il exploite les formes gauches. Nashe travestit les saisons et les étoiles en personnages humains avec leurs défauts stéréotypés. Le rythme des saisons devient ainsi la métaphore du cycle inexorable de l'inconstance humaine qui fera s'exclamer :

> Oh where dwells faith or truth[9]

Ainsi ce texte dramatique dans lequel le bouffon sert de cadre au miroir de la folie de l'homme pose de manière ironique la question proche de l'interrogation pascalienne sur la vérité :

> Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu.
> Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas.
> La perspective l'assigne dans l'art de la peinture, mais dans la vérité
> et dans la morale qui l'assignera ? [10]

---

[7] Traduction française : « Jusqu'au jour d'aujourd'hui jamais je ne crus que l'honnêteté fut un âne »

[8] John Donne, vol 2, sermon n° 10, 142-148, *The Sermons of John Donne*, University of California Press, 1984. Petit miracle de la traduction : en français, *squint-eyed* deviendrait *bigleux*, qui est cependant plus proche de *short-sighted*. Ainsi, on perd l'idée des perspectives contraires liée au fait religieux mais nous retrouvons une métaphore pour la vision à court terme qui semble bien mener le monde d'aujourd'hui à sa perte.

[9] « Oh, où demeurent la foi et la vérité? »

[10] Blaise Pascal, *Pensées*, II La Vanité, Fragment 19, Folio classique, éd. Michel le Guern, Gallimard 1977, p. 71. Voir aussi Philippe Hamou, *La vision perspective (1435-1740)*, Payot Classique, Paris, 1995, pp. 27-28,50-51 : « L'harmonieuse perspective centrale du *Quattrocento* contient en germe les anamorphoses hallucinatoires du XVIe et du XVIIe siècles, ou le songe lugubre d'un monde sans substance. La perspective enveloppe ainsi l'idée d'une expérience humaine en situation marquée par la distorsion ou l'occultation toujours possible de la vérité, auxquelles fait écho l'interrogation pascalienne. »

II La folie de la vérité.

Figure 1. Coornhert d'après Adriaan de Weert,
dernière gravure de la série
« La Force de la vérité », premier tirage ca. 1597.

L'inscription sous la gravure de Coornhert s'inspire du proverbe 23 : 23 *Veritate eme* et de la sentence 1 Corinthiens 3 :19.[11] Le poème en quatre vers du graveur et auteur donne cependant une variante intéressante. Si le proverbe dit « Achète la vérité et ne la vends pas », Coornhert précise qu'acheter la vérité ne coûte rien si ce n'est des mensonges. Il poursuit : « Celui qui rejette les valeurs mondaines paraîtra fou aux yeux du monde mais sage devant Dieu. » Dans l'image et selon la foi chrétienne, la Vérité se trouve auprès du Christ. Cette vérité sera trouvée par celui qui laisse derrière lui les apparences fallacieuses du monde. Dans l'image, les fausses apparences du monde sont représentées par des masques de théâtre abandonnés avec le globe terrestre par *Contemptus Mundi*. Les dangers inhérents à la démarche qui consiste à paraître fou au yeux du monde en disant la vérité, dont la valeur n'amène ainsi à rien ici-bas, sont alors fréquemment traités dans la gravure morale. Les personnages de l'allégorie civique comme la Concorde, la Discorde, *Fraus, Vulgus, Veritas Opinio*, étaient appréciés jusqu'au XVIIe siècle. Nous les retrouvons dans des scènes gravées par Cornélis Anthonisz, et par Hen-

[11] *De Wereld tussen Goed en Kwaad, Late prenten van Coornhert*, Ilja Veldman, SDU Uitgeverij, s'Gravenhage, 1990, p. 97 et
http://www.dbnl.org/tekst/veld039coor01_01/veld039coor01_01_0001.php#3.

drick Goltzius et Coornhert telles que *Concorde, Paix et Charité*, ou *Vérité, Haine et Savoir*, ou la *Force de la Vérité*, où *Veritas* est montrée aux prises avec *Opinio*. Ces représentations s'inscrivaient dans une tradition d'images de Vertus en exil et endormies ou de Vertus menacées[12] et elles figuraient la face tragique de la folie humaine aux côtés de la face burlesque de la folie humaine des images satiriques. Ainsi, l'image imprimée et l'art théâtral se relayaient et permettaient une vulgarisation d'un humanisme érasmien fondé sur un discours éthique classique s'adressant aux lettrés comme aux illettrés.

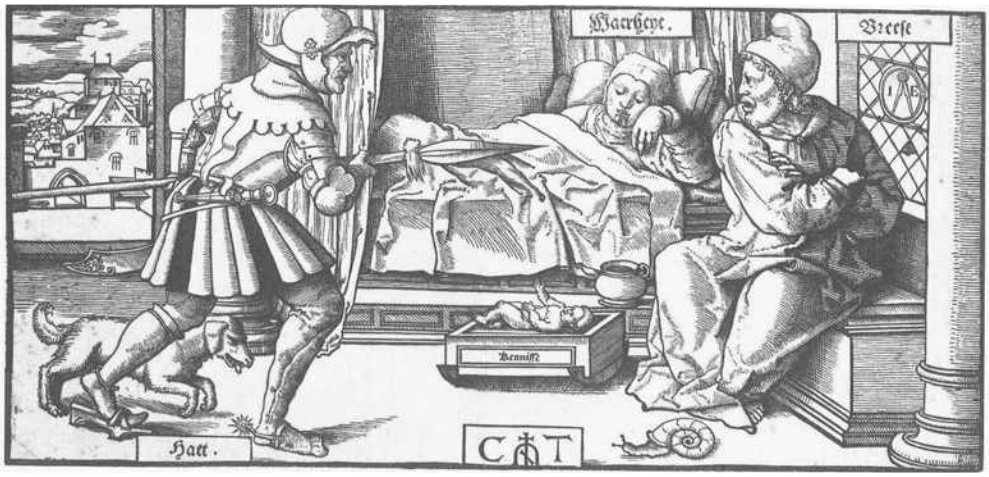

Figure 2. Cornélis Anthonisz, *La Vérité la Haine et le Savoir*, gravure sur bois, ca. 1530 Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Chez Cornélis Anthonisz, la Vérité est couchée, une serrure sur la bouche avec à ses côtés l'enfant Savoir ; la Haine, un soldat armé d'une lance et accompagné d'un chien, les menace. Il est chaussé de manière étrange, son pied gauche porte le soulier du pauvre et son pied droit celui de l'homme fortuné. Ce détail incongru indique que la Haine prend sa source dans les différentes couches de la population. La Vertu est folie parce qu'elle refuse de se conformer aux valeurs mondaines ; de là ses malheurs qu'elle ne peut éviter qu'en n'étant plus vertu. Dans la série de gravures intitulée *Comment l'opinion erronée conduit le monde vers sa perte* (fig. 3 et 4), Coornhert visualise les possibilités de travestissement de la vérité par la folie et l'opinion commune. La gravure montre la Vérité, les poignets ligotés, dissimulée et masquée par *Stultus mundanus* secondé par *Opinio* qui porte des lunettes sur le front. Cette image rappelle naturellement la formule shakespearienne dans *Pericles*, « *Opinion's but a fool* » (II. 2. 56-7).

[12] *The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz*, Christine Megan-Armstrong, Princeton University Press, Princeton, 1990, p. 54.

Figure 3 Coornhert d'après Hendrick Goltzius, *La vérité travestie par le mensonge.* Gravure issue de la série *Comment l'Opinion erronée mène le monde vers sa perte*, premier tirage ca 1577

Figure 4. Coornhert d'après Hendrick Goltzius, dernière gravure de la série « *Comment l'Opinion erronée mène le monde à sa perte* », premier tirage ca 1577.[13]

[13] Sentence biblique en exergue ; Isaiah 59:14-15 (King James Version) 14. And judgment is turned

La dernière gravure de la série nous montre la Vérité ligotée (fig. 4) tandis que *Opinio* charrie le globe terrestre sens dessus dessous vers le précipice en flammes. Selon les mêmes associations d'idées, Nashe fait dire à Christmas dans une plainte burlesque : « *This latter world, that sees but with her spectacles* », notion ensuite traduite chez certains dramaturges, tout comme chez John Donne, par la métaphore d'un « *squint-eyed age* ». Shakespeare emploie le mot « *giddy* » en liaison avec l'image du monde à l'envers, conséquence de ce qu'il appelle, dans *Coriolan*, « *giddy censure* », l'opinion commune attribuée au peuple de Rome. *Coriolan* est une pièce où les lieux communs moraux présents dans la gravure morale sont amplement exploités. La thématique de la pièce se construit autour de l'aveuglement de l'opinion commune, ici l'aveuglement du peuple de Rome manipulé par les tribuns. Afin de faire ressortir cette idée d'aveuglement et celle de la facilité de manipulation de la « *many-headed multitude* », Shakespeare recourt au motif de la vue voilée ou portant des lunettes :

> All tongues speak of him and the bleared sights
> Are bespectacled to see him (II. 1. 194-195)[14]

La noblesse de Coriolan n'est pleinement reconnue qu'à sa mort, après que le malheur, la conséquence des différentes méprises, a sévi et que l'irréparable a été commis. Shakespeare laisse entendre que sa vertu était comme déplacée ou à rebours de l'inclination du monde. Ainsi Menenius le prétend trop noble pour le monde: « *His nature is too noble for the world* » (III. 1. 254). Coriolan avait d'ailleurs lui-même cerné sa situation en la comparant au destin des vertus exilées ou oubliées :

> I would they would forget me, like the virtues
> Which our divines lose by'em (II. 3. 55-57)[15]

Le destin de Cordélia est tracé plus strictement selon le motif de la folie de la vertu. Les paroles du roi Lear, « *My poor fool is hang'd!* » (V. 3. 304), doivent être comprises dans ce sens. Dès son refus d'un langage de cour plein de flatteries, exercice auquel ses sœurs se prêtent volontiers dans le premier acte du *Roi Lear*,

---

away backward, and justice standeth afar off: for truth is fallen in the street, and equity cannot enter. 15. Yea, truth faileth; and he that departeth from evil maketh himself a prey: and the LORD saw it, and it displeased him that there was no judgment.
http://www.dbnl.org/tekst/veld039coor01_01/veld039coor01_01_0001.php#3

[14] « Toutes les langues parlent de lui, et les yeux chassieux / Mettent leurs besicles pour le voir » *Coriolan*, dans Shakespeare, Tragédies, volume II, Bibliothèque de la Pléiade, traduction Jean-Michel Déprats, Gallimard, Paris, 2002.

[15] « Je voudrais qu'ils m'oublient, comme les vertus / Que leur inculquent nos prêtres en pure perte » *Coriolan*, dans Shakespeare, Tragédies, volume II, Bibliothèque de la Pléiade, traduction Jean-Michel Déprats, Gallimard, Paris, 2002.

Cordélia incarne la vérité. Les thématiques bibliques vulgarisées par la gravure morale permettent alors un jeu ironique autour du mot *nothing*.[16] Dans la gravure de Coornhert (fig. 1), la vérité ne coûte rien. Pour Lear aveuglé par l'échelle de valeurs mondaines, elle ne vaut rien ; « *Thy truth then be thy dower* » (I. 1. 109), écho du « *Nought but good deedes* » emporté dans la tombe par Solstitium et l'Été dans *Summer's Last Will and Testament.* Les allusions à la vertu tourmentée sont ensuite exprimées par le bouffon : celui-ci se plaint en effet que la vérité soit fouettée et mise en cage :

> Truth's a dog must to kennel; he must be whipp'd
> out when Lady's Brach may stand by the fire and
> stink.(I. 4. 109-111)[17]

Une fois Cordélia partie avec le Roi de France, comme si elle se trouvait bannie avec Kent, le pays est mis à mal par des querelles intestines. À l'instar de la Concorde dans la gravure morale.

Figure 5. Cornélis Anthonisz, *Concorde, Paix et Amour*, gravure sur bois, ca.1539. Amsterdam Rijksprentenkabinet.

[16] Paul A. Jorgenson, « Much Ado About Nothing », *Shakespeare Quarterly*, vol. 5 (Winter 1954), p. 287-95.

[17] Traduction française, « Vérité est une chienne qu'on relègue à la niche : on la chasse à coup de fouet, pendant que Lady Brach a le droit de rester près du feu et de puer. »

Ainsi, Cornélis Anthonisz nous montre Concorde couchée avec, à l'arrière plan, une ville en ruine. La Paix demande si elle dort, puis la Charité se demande si elle n'est pas morte. Concorde répond : « Que je sois morte ou endormie, ni le clergé ni les laïcs ne s'en soucient » (fig. 5). Dans le *Roi Lear*, il reste cependant des âmes charitables ou « *moral fool(s)* » (IV. 2. 59) qui savent reconnaître la vérité. Ainsi Cordélia est confiée par Kent aux dieux auprès desquels elle trouve sa place habituelle selon la foi chrétienne. «*The Gods to their dear shelter take thee, maid* » (I. 1. 182). La qualité mystique de la vérité rejetée des hommes est également reconnue par le Roi de France :

> Fairest Cordelia, that art most rich, being poor;
> Most choice forsaken; and most lov'd, despis'd!
> Thee and thy virtues here I seize upon:
> Be it lawful I take up what's cast away.
> Gods, gods! tis strange that from their cold'st neglect
> My love should kindle to inflam'd respect. (I. 1. 249-54)[18]

En l'absence de Cordélia ou la Vérité, le bouffon est encore naturellement celui qui s'efforce d'enseigner la vérité en tendant son miroir au monde renversé. Et, en effet, Lear apprend à reconnaître la Vérité alors qu'il succombe à un final espoir « *Look there, look there!* » (V. 3. 310).[19]

III Hamlet ; la vérité se dérobe

Le miroir moral que le bouffon propose au XVIe siècle est aussi celui de la Vérité ou encore celui la Prudence. La figure de la folie exprime alors d'une part l'irrationalité de la foi chrétienne, c'est-à-dire que l'homme ne peut saisir le divin, et elle exprime d'autre part la déraison terrestre qui s'insinue partout. La scène du monde présente ensuite moins le combat entre le vice et la vertu, entre le bien et le mal, comme dans les psychomachies médiévales, qu'elle ne propose une forme de « moriomachie » dans un fol univers rempli de fous et de fourbes. Au centre se trouve la notion de la raison humaine, inepte parce que dépendante des sens, dont le plus important mais le plus trompeur est la vue. Il faut faire place au doute et aux jeux de paradoxes qui sont peut-être les seules vérités. John Donne relève cette problématique morale dans *Satyre III* :

---

[18] « Très pure Cordélia, si riche toi qui es pauvre, / Si précieuse délaissée, et si aimée, méprisée / De toi et de tes vertus ici je me saisis. / Qu'il me soit permis de prendre ce qui est rejeté. Dieux, dieux ! Il est étrange qu'à leur plus froid dédain / Mon amour s'embrase en respect enflammé. », *Le roi Lear*, dans Shakespeare, Tragédies, volume II, Bibliothèque de la Pléiade, traduction Jean-Michel Déprats, Gallimard, Paris, 2002.

[19] Lear semble voir un reflet de vie dans le miroir qu'il a demandé à la fin dans l'espoir de détecter un souffle de vie chez Cordélia.

May all be bad; doubt wisely, in strange way
To stand inquiring right, is not to stray; *Satyre III*, (77-8)[20]

Le scepticisme humaniste au sein de l'*Éloge de la folie* relativise toutes les attitudes humaines et les recadre sans cesse avant de les circonscrire dans l'ordre absolu de la Providence. C'est le périple ou le *Progresse of the Soul* auquel Shakespeare soumet Hamlet. La raison et la perception humaines étant considérées comme défaillantes, l'évaluation de ses propres actes et de ceux des autres est suspecte. Dans le monde temporel il n'y a pas d'issue à l'erreur et à l'illusion comme le note Donne :

Thou look'st through spectacles; small things seeme great
Below; But up unto the watch-towre get,
And you see all things despoyl'd of fallacies:
Below; But up unto the watch-towre get,
And you see all things despoyl'd of fallacies:
Of the Progresse of the Soul, (293-5)[21]

Le poète fait ici référence à la vision *sub specie aeternitatis* qui est le privilège des dieux et qui fut celui des spectateurs des *Corpus Christi Plays*. Le regard extérieur à la scène du monde permet d'en voir la vanité. Cette distance ironique est également une constante dans les pièces historiques et les tragédies classiques de Shakespeare, où la fin est connue et où l'on anticipe les événements. Ce que le public saisit dans les pièces religieuses est que le mal va inconsciemment servir le bien tandis que les protagonistes voient seulement le mal immédiat. Le public est alors conscient d'un ordre cosmique transcendant insaisissable pour les personnages sur scène enfermés dans une vision *sub specie temporis*.

Dans un premier temps, Shakespeare semble attribuer à Hamlet le rôle d'un observateur humaniste privilégié, conscient de ses propres failles et de celles du monde. En tout cas, Hamlet s'attribue cette position par son choix de se couvrir du masque d'un bouffon. La pièce dans la pièce est très proche du miroir de la conscience traditionnellement placée entre les mains du bouffon. Le prince téméraire

[20] Traduction : « Sois sage et doute. En chemin inconnu, / S'arrêter pour demander sa route, ce n'est pas s'égarer », *Satire* III, dans *John Donne, Poésie*, traduction Robert Ellrodt, Imprimerie Nationale Éditions, Paris, 1993. Donne revient ensuite sur le système des contraires déjà mis en cause par Érasme, illustrant ici l'antagonisme entre le pouvoir temporel et spirituel : Fool and wretch, will thou let thy Soule be tyed To mans lawes, by which she shall not be tryed [...] Is not this excuse for mere contraries, Equally strong? Cannot both sides say so? *Satyre* III, (93-9), *The Works of John Donne*, The Wordsworth Poetry Library, Hertfordshire, 1994.

[21] « Tu ne vois qu'à travers des lunettes : ici-bas / Le petit paraît grand ; mais sur la tour de guet / Monte et vois toutes choses sans faux-semblants ! » *Le second anniversaire, Le voyage de l'âme*, traduction Robert Ellrodt, Imprimerie Nationale Éditions, Paris, 1993.

prétend, comme certains écrivains satiriques, occuper la place du bouffon afin de permettre au monde de se remettre à l'endroit, ainsi il se lamente à l'issue du premier acte :

> The time is out of joint. O cursed spite,
> That ever I was born to set it right! (I. 5. 189-190)[22]

Cependant, derrière les grivoiseries du bouffon traditionnel, qu'il lâche lors de ses entrevues ultérieures avec Ophélie, se cache un bouffon mélancolique. La légitimité morale de notre bouffon pathétique est donc mise en cause, y compris par lui-même. Hamlet doute de sa propre vue et demande à Horatio de confirmer la réaction de Claudius. Toujours est-il que les miroirs qu'il tend à Claudius et à Gertrude permettent l'éveil de conscience recherché par le bouffon traditionnel. À l'issue de la pièce dans la pièce, miroir de la nature humaine, Claudius se retire pour tenter d'éclaircir sa conscience. Il ne parvient cependant pas à implorer des cieux le pardon. L'ironie veut qu'en le voyant agenouillé, Hamlet pense que le roi a su purger son âme de ses fautes; son « devoir » de vengeance fait qu'il prend l'apparence pour la réalité/la vérité. Chacun semble alors enfermée dans sa perception relative du monde qui l'entoure. Hamlet prévient cependant que les paroles prononcées par le bouffon contiennent la vérité :

> Lay not that flattering unction to your soul,
> That not your trespass but my madness speaks (III. 4. 145-146)[23]

Il prétend toujours endosser l'habit du bouffon prédicateur mais sera pris dans son propre jeu de miroirs. Selon la loi du fou dénonçant la folie, le péché que le bouffon vient dénoncer est aussi et d'abord le sien. Hamlet est désormais coupable du meurtre d'un père. L'ambivalence du Prince vient du fait que c'est un homme mélancolique qui choisit l'habit du bouffon afin de redresser la perversité du temps. Shakespeare avait déjà traité ce thème dans *As You Like It*, où Jaques convoitait l'habit du fou afin de purger le monde de ses immondices (II. 7. 60-61). Comédie oblige, Jaques était un imbécile orgueilleux dont la prétention était facilement démasquée. Hamlet est un héros humaniste, homme intègre à la conscience exigeante, qui se croit sincèrement investi d'un devoir. Les images que lui renvoient Fortinbras et Laërte le confortent dans cette voie. Mais la guerre absurde menée contre la Pologne fait de l'orgueilleux Fortinbras un exemple à éviter. De même, la traîtrise dont fait preuve Laërte pour venger son père, et qui se retourne contre lui, en fait un miroir déformant. Le dramaturge propose deux images fallacieuses au Prince,

---

[22] « Le temps est disloqué. Oh destin maudit, / Pourquoi suis-je né pour le remettre en place ? », *Hamlet* dans dans *Shakespeare, Tragédies*, volume II, Bibliothèque de la Pléiade, traduction Jean-Michel Déprats, Gallimard, Paris, 2002.

[23] « N'étendez pas sur votre âme cet onguent flatteur / Que ce n'est pas votre faute qui parle mais ma folie. », traduction Jean-Michel Déprats.

qui devraient être dissuasives, des miroirs de la folie. Cependant, le fait de se déguiser en bouffon afin de venger son père est peut-être aussi prétentieux que le pari de Jaques. Hamlet ignore que la Vérité est la fille du temps, il prétend se substituer à la Providence qui ne l'a pas fait bouffon, et ignorer l'interdit qui pèse sur la vengeance.

Dans l'acte IV, on nous surprend avec le motif significatif d'un Hamlet nu de retour dans le royaume. Lisant la missive d'Hamlet, Claudius revient à deux fois sur le mot nu et rajoute : « *Can you devise me* » (IV. 7. 52). Claudius doute devant le message énigmatique qui n'est pas tant adressé à lui qu'au public. Les spectateurs sont censés reconnaître le motif de la vérité. Le prince a jeté à bas les haillons du bouffon mélancolique et s'est retrouvé confronté à sa propre vérité. D'ailleurs le véritable bouffon, celui du roi son père, est mort depuis longtemps, comme nous l'apprend le fossoyeur (V. 1. 176). À la suite de son retour, il reconnaît également que la Providence œuvre mieux dans le sens de la justice là où le prince est obligé de constater l'échec :

> Our indiscretion sometimes serves us well,
> When our deep plots do pall; and that should learn us
> There's a divinity that shapes our ends,
> Rough-hew them how we will. (V. 2. 8-11)[24]

Hamlet a désormais la preuve de la culpabilité de Claudius dans une intrigue qui visait à son élimination (épisode du voyage en Angleterre). Dans les faits, ce n'est cependant plus lui qui va chercher à assassiner le mauvais roi. La Providence lui apporte l'occasion sur le plateau du massacre final. Le Prince est prêt à affronter avec dignité et patience ce qui advient, y inclus la mort comme il sied à un Prince chrétien :

> [...] there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come – the readiness is all. Since no man owes of aught he leaves, what is't o leave betimes? Let be. (V. 2. 211-216)[25]

Dans la première partie de la pièce, tout en étant convaincu d'être honnête dans son face-à-face avec lui-même, Hamlet était son propre traître. Quand il prétendait

[24] « … sachons / Que parfois l'imprudence nous sert, / Quand nos desseins calculés avortent, ce qui devrait nous apprendre / Qu'il y a une divinité pour donner forme au projets / Que nous ne faisons qu'ébaucher… », traduction Jean-Michel Déprats.

[25] « Il y a une providence particulière dans la chute d'un moineau. Si c'est maintenant, ce n'est pas à venir. Si ce n'est pas à venir, ce sera maintenant. Si ce n'est pas maintenant, pourtant cela viendra. Le tout est d'être prêt puisque, de ce qui'il quitte, nul ne sait quel est le bon moment pour le quitter, Laissons. », traduction Jean-Michel Déprats.

être fou, il l'était réellement, souffrant de la folie de tous les hommes, « *His madness is poor Hamlet's enemy* » (V. 2. 231), souffrant de sa propre présomption. La connaissance de soi paraît alors être l'apanage de *personne*.[26] Comme le Prince en convient, « *to know a man well were to know myself* » (V. 2. 139), ce qu'il admet désormais ne pas être le cas

> What is he whose grief
> Bears such an emphasis, whose phrase of sorrow
> Conjures the wand'ring stars, and makes them stand
> Like wonder-wounded hearers ? (V. 2. 248-51) [27].

Shakespeare a placé le Prince au milieu d'un labyrinthe de miroirs déformants qui poussent à l'extrême certains préceptes humanistes sur le miroir de folie, et sa vérité sur notre condition humaine. Dans ce dédale, l'homme est destiné à se tromper malgré la présence devinée d'une perspective morale toute en nuances au sein d'un jeu de miroirs, qui est celui de la conscience.

Au XVIe siècle, la littérature et l'art pictural font l'exégèse d'une expérience humaine marquée par la distorsion ou l'occultation toujours possible de la vérité. Dans la marge d'une édition de *L'Éloge de la folie*,[28] Holbein a dessiné un bouffon qui tire la langue à son reflet dans un miroir.

> Dans cette adhésion imaginaire à soi-même, l'homme fait naître sa folie comme un mirage. Le symbole de la folie sera désormais ce miroir qui, sans rien refléter de réel, réfléchirait secrètement pour celui qui s'y contemple le rêve de sa présomption. La folie n'a pas tellement affaire à la vérité et au monde, qu'à l'homme et à la vérité de lui-même qu'il sait percevoir.[29]

Josée NUYTS-GIORNAL
Montpellier

---

[26] Josée Nuyts-Giornal, « King Lear's Reflection in the Mirror of Nobody », *Cahiers élisabéthains* 54, 1998.

[27] Traduction : « Quel est celui dont l'affliction / Revêt une telle emphase, dont le cri de douleur / Ensorcelle les astres vagabonds et les fait s'arrêter / Comme des auditeurs frappés d'effroi ? », (V. 1. 248-51). Cette image, dans laquelle les spectateurs d'aujourd'hui reconnaissent un cas de « *pathetic fallacy* », est une marque de lucidité de la part de Hamlet. Il a su placer son histoire dans la perspective *sub specie aeternitatis.*

[28] Érasme, *Éloge de la Folie, Adages, Colloques, Réflexions sur l'Art, l'Education, La Religion, La Guerre, La Philosophie,* Préface par Jean-Claude Margolin, Laffont, Paris, 1992. *De Lof der Zotheid, met tekeningen van Hans Holbein,(L'Eloge de la Folie avec les dessins d'Hans Holbein dans la marge),* Amsterdam, 1ère éd. Paris, 1511.

[29] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Gallimard, 1977, p. 36.

CES FAUSSES NOTES QUI DÉFORMENT LES VRAIS HÉROS : HÉROS ET ANTI-HÉROS DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE

Le héros est celui qui se distingue par des exploits hors du commun et par la noblesse de son âme. Il doit donc se montrer valeureux et féroce sur le champ de bataille et généreux et galant à la cour. Mais, le héros véritable, ce qualificatif attribué par les Grecs aux grands hommes divinisés, semble avoir disparu à l'époque élisabéthaine. Le théâtre shakespearien met en scène quelques véritables héros, comme pour montrer le décalage entre la noblesse de ces demi-dieux et la bassesse du commun des mortels. Le duel lui permet de recréer l'image de ce héros, chevalier exemplaire. Mais, dans un Moyen Âge agité et une société de la Renaissance en pleine mutation, l'adéquation guerre-cour est rarement parfaitement incarnée. Le héros shakespearien perd parfois la noblesse qui caractérise tout héros et devient alors un anti-héros – démarcation qui est souvent matérialisée par la musique et le duel qui servent à évoquer les vertus du héros véritable et l'imperfection de l'anti-héros, et, de ce fait, sa perfectibilité. Cette frontière entre la vraie noblesse d'âme et la fausseté, la faiblesse et l'impureté de la nature humaine, cette opposition vrai / faux, apparence / réalité, sont les limites que le dramaturge exploite dans la caractérisation de certains de ses personnages.

Faux roi et vrai chevalier au service de la représentation de la chute du royaume d'Angleterre dans les drames historiques

L'image du héros correspond au portrait du prince de Galles dressé par York dans *Richard II* :

> *Dans la guerre, jamais lion ne fut plus furieusement terrible ;*
> *Dans la paix, jamais agneau ne fut plus docile et plus doux*
> *Que ce jeune et royal gentilhomme.*[1]

L'équilibre syntaxique contenu par la symploque reflète la perfection du héros, ce personnage parfaitement équilibré, exemplaire à la guerre comme à la cour. Le discours métaphorique attribue les qualités du lion et de l'agneau au feu roi exemplaire. La symbolique animale confère une dimension divine au personnage et le place au rang de héros. Le zoomorphisme restitue au roi sa puissance venue de Dieu. Représentant de Dieu sur terre, le roi évoque le Christ ressuscité (symbole de l'agneau) et le Christ-juge (symbole du lion). Mais, ce roi est bien mort et le roi

[1] "In war was never lion raged more fierce, / In peace was never gentle lamb more mild, / Than was that young and princely gentleman." (II. i. 174-6).

Richard II n'a pas hérité de sa valeur. Richard II ne possède pas le courage du guerrier ; il nie même le combat lorsqu'il interrompt le duel entre Mowbray et Bolingbroke (I. iii. 117). De plus, il se montre incapable de les départager de façon équitable, s'éloignant ainsi de l'image du lion (le roi des animaux), symbole de justice. Richard est le personnage éponyme de la pièce, mais il ne peut être qualifié de héros qu'en fonction de la place qu'il occupe dans le drame et non par rapport à ses exploits.

La musique et le duel poursuivent leur rôle de désintégration du statut de héros. La faiblesse du roi, réduit à se soumettre à la volonté de Bolingbroke, qu'il avait banni après avoir interrompu le duel qui l'opposait à Mowbray, est mise en évidence par les paroles d'Aumerle :

> *Non, mon bon seigneur; combattons avec d'affables paroles,*
> *Jusqu'à ce que le temps nous prête des amis, et ces amis, le secours de leurs épées.*[2]

Le roi est privé de la force de l'épée qui, seule, lui permet d'affirmer sa puissance en cas de rébellion. Richard II voit son titre lui échapper. Il ne peut le conserver par les armes et perd ainsi son statut de héros. Il ne peut compter que sur d'hypothétiques amis, comme le souligne le discours d'Aumerle (III. iii. 131). Seuls ses amis pourraient assurer le passage des mots (*words*) aux épées (*swords*). De royal, il ne lui reste plus que le style, les mots (*words*), comme l'indiquent toutes les questions à la troisième personne que se pose le roi en parlant de lui-même. Ces questions montrent qu'il sombre dans la déchéance :

> *Que faut-il que le roi fasse à présent ? Faut-il qu'il se soumette ?*
> *Le roi le fera. Faut-il qu'il soit déposé ?*
> *Le roi s'y résignera. Faut-il qu'il perde*
> *Le nom de roi ? Au nom de Dieu, qu'on le lui ôte.*[3]

Richard nie pour la deuxième fois le combat. La répétition de la faute est contenue par la série de questions. Le rappel de la figure de répétition, qui avait servi à mettre en relief le courage et la majesté du prince de Galles (II. i. 174-6), souligne, par effet de contraste entre les deux personnages, la transformation du héros en anti-héros. Le passage de la grandeur à la déchéance est également illustré par les paroles du roi qui est prêt à donner son « vaste royaume pour un petit tombeau, un petit, petit tombeau, un obscur tombeau ![4] » La figure de répétition qui marque tout son discours (III. iii. 146-153) décuple l'effet d'anéantissement, effet symbolisé par la descente du roi dans la cour. Cette descente est la représentation métaphorique

---

[2] "No, good my lord, let's fight with gentle words / Till time lend friends, and friends their helpful swords." (III. iii. 130-1).

[3] "What must the King do now? Must he submit? / The King shall do it. Must he be deposed? / The King shall be contented. Must he lose / The name of King? A God's name, let it go." (III. iii. 142-5).

[4] "[...] my large kingdom for a little grave, / A little, little grave, an obscure grave;" (III. iii. 152-3).

de la perte de son statut de héros : en refusant le duel, le roi reconnaît sa faiblesse et doit abdiquer. Si le duel sert la représentation de la perte de son identité royale par Richard II, la musique illustre aussi cette déchéance. Mauvais soldat, le roi est également un mauvais musicien, comme l'indiquent ses paroles :

> *Qu'entends-je ? de la musique !*
> *Ha, ha ! observez la mesure ! Comme la douce musique est aigre*
> *Quand les temps sont manqués et les accords non observés !*
> *Il en est de même dans l'harmonie des existences humaines.*
> *Ici j'ai l'ouïe assez fine*
> *Pour reprendre une note fausse dans une corde dérangée.*
> *Mais, dans le concert de mon pouvoir et de mon temps,*
> *Je n'ai pas eu l'ouïe assez fine pour discerner les temps manqués.*[5]

Ces « temps manqués » signifient que la valeur des notes n'est pas respectée. Ce manque de respect de la mesure est la métaphore des erreurs de Richard. Il devient cette « corde dérangée ». L'art du *tempo* lui échappe et il engendre la discorde au sein de son royaume. Il n'est pas en accord avec le monde qui l'entoure, ni avec lui-même. Le réconfort ne vient pas des armes, de ces amis qui, selon Aumerle, devaient se battre pour lui, mais il est procuré par cette main amie qui joue de la musique. Mais, cette musique est « aigre » et illustre les défauts du roi. La répétition (*time broke*) sert de nouveau à mettre en évidence la faiblesse du personnage. L'oxymore (*sour sweet*), quant à lui, est l'illustration condensée du passage du statut de héros à celui d'anti-héros : Richard perd le statut héroïque caractéristique du monarque[6]. La musique et le duel servent la dénaturation de la majesté inhérente au roi-héros en dressant le portrait d'un roi faible.

Shakespeare met en scène un héros avec le personnage de Lord Talbot. Ce dernier se comporte, en effet, de façon exemplaire sur le champ de bataille et possède un sens de l'honneur irréprochable :

> *Talbot, conquérant des territoires français dans* 1 Henry VI, *est le prototype du héros chevaleresque, caractérisé par son patriotisme et son sens de l'honneur.*[7]

---

[5] Le passage mérite d'être cité à nouveau afin de pouvoir illustrer les fonctions de caractérisation de la musique dans ce contexte : "Music do I hear. / Ha, ha; keep time! How sour sweet music is / When time is broke and no proportion kept. / So is it in the music of men's lives. / And here have I the daintiness of ear / To check time broke in a disordered string; / But for the concord of my state and time / Had not an ear to hear my true time broke." (V. v. 42-8).

[6] La fin de Richard II pourrait être envisagée comme héroïque dans la mesure où il meurt les armes à la main (V. v. 112). Mais, même si l'on prend en compte la réplique d'Exton (*As full of valour as of royal blood*. V. v. 113), la « tuerie » dont Richard II est l'auteur est si éloignée de la conduite chevaleresque qui doit caractériser le comportement du représentant de Dieu sur terre, qu'elle ne peut redorer son blason de roi-héros.

[7] Michèle Willems, "Le culte de Mars, de *1 Henry VI* à *Coriolan*," *Shakespeare et la guerre*, ed. M. T. Jones-Davies (Paris : Les Belles Lettres, 1990) 47.

Dans toutes ses batailles, il se bat avec courage et il meurt avec courage dans un ultime combat aux côtés de son fils (IV. vi.). À la cour, il a également un comportement exemplaire, comme l'illustre la scène à la cour du château d'Auvergne (II. iii.). Cet épisode, au cours duquel Talbot déjoue le piège que lui a tendu la Comtesse, est inventé par Shakespeare, qui se détache ici de la réalité historique, afin de mettre en scène la grandeur d'âme du chevalier. La puissance de Talbot est soulignée par le son du cor, les roulements de tambours, et les soldats qui font irruption dans le château. Le dramaturge offre donc au spectateur l'image d'un héros, parangon de la chevalerie, mais il n'en fait pas le héros de sa pièce. Sa mort sert à illustrer la déchéance de l'esprit chevaleresque, dont il est l'un des derniers représentants. Elle envahit la scène et devient ainsi la principale figure du drame et va être développée dans la deuxième partie de *Henry VI* notamment. La musique et le duel servent à peindre l'héroïsme du chevalier, mais ces deux arts sont également les instruments de sa chute : Talbot, en effet, meurt au combat et la musique de guerre précipite le drame vers une représentation du chaos dans lequel sombre l'Angleterre. Talbot, en dépit de ses qualités irréprochables, n'est donc qu'un personnage secondaire « qui reste monolithique car il n'est pas étudié de l'intérieur ni soumis à un regard critique[8] ». À l'inverse de Richard II qui reste le personnage principal du drame mais qui ne se distingue ni par son courage ni par sa grandeur d'âme, Talbot, quant à lui, possède ces qualités, mais reste un personnage secondaire.

Dans les drames historiques, il semble donc difficile de cerner avec précision l'image du véritable héros et d'appliquer ce statut à un personnage. Certes, Henry V offre bien l'image d'un roi-guerrier idéal, mais comment oublier la façon dont son père est arrivé au pouvoir, le passé de débauché du prince de Galles, autant de fautes que l'Angleterre va devoir expier, expiation qui est mise en scène par la musique et le duel dans la première tétralogie ? Le véritable héros des drames historiques apparaît donc bien comme le royaume d'Angleterre lui-même. Même si Shakespeare se sert de ces deux arts afin d'élaborer une image plus précise du héros, avec le cycle des *Henry* de la deuxième tétralogie en l'occurrence, le portrait ne correspond pas aux critères élisabéthains, comme l'illustre la façon dont Henry V fait la cour à Catherine (*Henry V*, V. ii.), et dont Henry VIII traite Catherine d'Aragon.

Le faux vrai héros ou le héros inhumain de la tragédie shakespearienne

Coriolan, comme l'indiquent le titre de la pièce et l'origine de son nom issue d'une victoire (sa prise de Corioles), semble réunir les caractéristiques du héros. Personnage de tragédie, le genre dramatique auquel il appartient place bien au cœur du drame le sort d'un individu, et non celui d'une nation. Il réunit toutes les qualités afin d'incarner un héros exemplaire :

[8] Willems 47-8.

> *Il a l'honnêteté, la droiture, le sens de l'honneur, le courage, l'orgueil, enfin, du soldat romain qui dresse sa stature héroïque dans les perspectives mythiques d'une république fondée sur la gloire et la vertu.*[9]

Le discours élogieux que Cominius prononce à son égard (II. ii. 82-122) met en relief toutes ces qualités. Mais, comme le précise Cominius, les paroles sont trop faibles pour créer une image à la hauteur des exploits de Coriolan :

> *L'haleine me manquera : les actes de Coriolan*
> *Ne sauraient être dits d'une voix débile...*[10]

Afin de donner au public une image plus expressive du personnage, Shakespeare a recours à la musique de guerre et au duel. Ils lui permettent de mieux représenter le caractère et les valeurs martiales de Coriolan, surnom de Caius Martius. Ces deux arts servent le portrait d'un homme dont les actions extraordinaires font de lui un héros – la prise de Corioles notamment (I. iv-x) – le divinisent et rappellent ainsi l'image de Mars, le dieu de la guerre, déjà évoqué par le nom même du patricien romain (Martius). Coriolan apparaît donc comme « l'image d'Epinal de la gloire, le Talbot de la république romaine, *mais c'est un héros inhumain.*[11] » Il méprise la plèbe et se montre d'une intolérance inébranlable. Ses faiblesses le privent du statut de véritable héros qu'il avait endossé l'espace d'un exploit et que son nom semblait contenir. Elles transforment sa vertu exacerbée par l'héroïsme en vice. L'héroïsme est ainsi « poussé jusqu'à la caricature de lui-même[12] ». Le portrait caricatural de l'héroïsme prend forme lorsque Coriolan passe dans le camp des Volsques, puis rejoint le camp romain, avant d'être tué sur la place publique de Corioles par Aufidius, son ex-allié. Le glaive, arme avec laquelle il était devenu un héros, se retourne contre lui et le perce; la musique qui avait clamé sa gloire cède sa place à une marche funèbre qui accompagne la sortie de son corps. Mars, ce dieu auquel s'adresse Caius Martius en fin de pièce, symbolise alors la force brutale avec laquelle il va être tué. Mars, le dieu de la guerre, est également considéré comme le plus odieux des immortels par Zeus, son père. Ainsi, la dimension héroïque que lui confère son statut de dieu de la guerre est pervertie par ses faiblesses, phénomène que Shakespeare applique à Caius Martius, qui vénère Mars, et qu'il représente par l'intermédiaire de la musique et du duel.

La façon dont est tué Coriolan rappelle le meurtre de César, cet autre personnage éponyme appartenant au groupe des pièces de Shakespeare qui retracent des épisodes de l'histoire romaine. *Jules César* met en scène la déchéance de l'empereur, victime d'une machination politique. Dans ces deux pièces, la politique

---

[9] Fluchère, vol. 2, clxv.
[10] "I shall lack voice; the deeds of Coriolanus / Should not be uttered feebly..." (II. ii. 82-3).
[11] Fluchère, vol. 2, clxv (Les italiques sont de moi).
[12] Fluchère, vol. 2, clxi.

semble détruire l'héroïsme, sacrifiant publiquement le héros. Mais, n'est-ce pas le héros lui-même qui ne peut assurer son rôle ? Emporté par l'*hubris*, il montre sa valeur au combat, mais est dépourvu du sens de la mesure.

La troisième pièce appartenant au groupe des *Roman plays* est *Antoine et Cléopâtre*. Ici, plus que dans les deux autres, la musique et le duel servent à caractériser le personnage éponyme du drame. Les trompettes et les tambours qui rythment le déroulement de l'action du drame soulignent la majesté et la bravoure du guerrier. Mais Antoine est partagé entre le culte de Mars et celui de Bacchus, dieu du vin. Ces deux cultes s'affrontent au sein du personnage et s'expriment en musique. Le culte de Bacchus est célébré à bord de la galère de Pompée (II. vii.), fête où le vin fait chanter et danser les convives. Antoine, qui s'est tourné vers ce dieu du vin, voit alors son génie Hercule l'abandonner au son d'une musique de hautbois (IV. iii.). Le départ d'Hercule, le plus célèbre des héros, symbolise la déchéance du guerrier Antoine, la perte de son statut de héros. Bacchus symboliserait ici les forces de dissolution de la personnalité qui se matérialisent par le départ du génie qui accompagnait Antoine. Avec lui disparaît un aspect de la personnalité d'Antoine : sa force et sa masculinité annihilées par les effets du vin et la sensualité de Cléopâtre. La personnalité d'Antoine subit une « régression vers les formes chaotiques et primordiales de la vie, que provoquent les *orgies*.[13] » Au lieu de se comporter en héros sur le champ de bataille, il essaie de résoudre ses tensions internes en se donnant la mort. Mais, il « fait mal son travail[14] », se privant définitivement de sa dimension héroïque.

Dans cette pièce également, la musique et le duel permettent à Shakespeare d'enrichir le portrait de son personnage qui passe du statut de héros à celui d'anti-héros, prenant part aux Bacchanales et ne réussissant même pas à se suicider correctement. Comme le suggère le titre, il ne peut être le héros de la pièce. Son amour pour Cléopâtre pervertit sa valeur guerrière et Antoine devient l'instrument de la représentation du conflit entre « une Rome masculine et martiale et une Egypte efféminée et sensuelle, personnifiée par Cléopâtre.[15] »

Un autre personnage qui est présenté comme un héros grâce à sa valeur militaire en début de pièce se donne la mort en fin de pièce : il s'agit d'Othello. Mais, à la différence d'Antoine, il n'aime pas la musique (III. i. 10-20). Son traitement de la musique trahit le côté excessif du personnage, comme c'est le cas pour Antoine : celui-ci en abuse et Othello la nie. Les deux extrêmes ne sont pas bons et ils reflètent la faiblesse de ces guerriers qui finissent par retourner l'épée contre eux-mêmes.

Dans tous les cas analysés, ces guerriers ont un potentiel héroïque ; mais, il est détruit car ils ne sont pas en harmonie avec eux-mêmes, ni avec leur entourage : une fois hors du champ de bataille, ils perdent tout sens de la mesure. Ils trouvent

[13] Chevalier, 358.
[14] "I have done my work ill..." (IV. xv. 105).
[15] Long, *Histories*, 201.

(ou se donnent) alors la mort par l'épée après avoir connu la déchéance, accompagnés dans leur chute par la musique et le duel.

Dans tous les cas, sauf celui de Talbot qui est exemplaire en tout point et de Richard II qui ne l'est pas, ces personnages ne semblent pas agir en véritables chevaliers vis-à-vis des femmes. Ce manquement est également une faille qui les prive du statut de héros. Ces valeureux soldats ont tendance à accorder la priorité « aux pulsions guerrières, considérées comme nobles et viriles, au détriment des instincts affectifs, rejetés comme bassement féminins et donc méprisés, étouffés.[16] » C'est le cas de César qui rejette finalement les craintes de Calpurnia :

> *Que vos craintes semblent folles, maintenant, Calpurnia !*
> *J'ai honte d'y avoir cédé.*[17]

Dans la même pièce, au cours d'une scène où Portia nous apprend que Brutus, son mari, s'est montré impatient envers elle, on voit le guerrier hésiter à partager ses secrets avec sa femme (II. i.). Dans *1 Henry IV*, Hotspur, plus catégorique que Brutus, refuse de dévoiler ses plans à Lady Percy, sa femme. Il veut affirmer sa virilité, son identité de guerrier. Il refuse ainsi d'être sentimental et rejette sa femme

> *Assez, assez, espiègle ! T'aimer ? Je ne t'aime pas,*
> *Je ne me soucie guère de toi, Kate. Ce n'est point l'époque*
> *De jouer à la poupée et de choquer les lèvres.*
> *Il nous faut des nez en sang ; les écus brisés*
> *Ont seuls cours aujourd'hui. Tudieu, mon cheval !*[18]

Il ne sait pas doser amour et guerre et, de ce fait, apparaît ridicule en dehors du champ de bataille. Il assimile la féminité à la faiblesse et ne fait pas confiance au « sexe faible » : « [...] vous êtes énergique, / Mais femme[19] ». Cette restriction de la valeur féminine réduit proportionnellement le statut de héros de ces guerriers misogynes. Le caractère de Hotspur, défini par rapport à son enthousiasme au combat, préfigure celui de Coriolan. Pour ce personnage martial à l'extrême, sa femme n'est que son « gracieux silence[20] ». Ces deux personnages semblent attacher plus d'importance à leur cheval qu'à leur épouse. Ce détournement affectif est un des traits de caractère qui entachent leur statut de héros et les relèguent au rang d'anti-héros :

---

[16] Willems, 55.

[17] "How foolish do your fears seem now, Calpurnia! / I am ashamed I did yield to them." (*Jules César*, II. ii. 105-6).

[18] "Away, away, you trifler! Love? I love thee not, / I care not for thee Kate. This is no world / To play with maumets and to tilt with lips. / We must have bloody noses and cracked crowns, / And pass them current, too. God's me, my horse!" (II. iv. 87-91).

[19] "[...] constant you are, / But yet a woman..." (II. iv. 105-6).

[20] "My gracious silence..." (*Coriolan*, II. i. 172)

> *L'opposition entre le héros et l'anti-héros s'exprime aussi à travers un aspect... que l'on peut définir comme leur rapport au cheval. L'attachement du guerrier à sa monture est d'autant plus remarquable qu'il contraste avec sa tiédeur à l'égard de son épouse. Coriolan, qui retrouve Virgilie sans effusions excessives après avoir frôlé la mort à Corioles, est tellement marri de perdre son cheval à l'occasion d'un pari avec Titus Lartius, qu'il est prêt à le lui racheter (I. iv. 1-7). Hotspur n'accorde à la charmante Kate qu'une attention distraite, mais se passionne pour le choix du cheval qui sera son trône (II. iii. 71).*[21]

Mais, lorsqu'ils quittent leur femme pour aller à la guerre, ces héros trouvent la mort. Ce caractère guerrier excessif brise l'harmonie (au sein même du personnage, avec son entourage) et déclenche ainsi le chaos dans lequel s'altère son héroïsme.

L'éducation de ces guerriers est donc incomplète : il leur faudrait maîtriser, en plus de l'art de la guerre, l'art musical, l'art de la danse, afin d'être des hommes équilibrés, de parfaits courtisans, selon les critères de Castiglione, critères reconnus par l'ensemble des Élisabéthains. Hamlet semble avoir reçu l'éducation nécessaire pour être ce parfait *gentleman*.

Mais, si les guerriers rejettent la féminité de peur d'avoir des allures efféminées et moins viriles, l'homme ne doit pas rejeter le combat et refuser de se battre pour la bonne cause sous peine de devenir efféminé. C'est un des problèmes auquel se heurte Hamlet : il refuse d'agir, de tirer l'épée afin de faire éclater la vérité et rétablir l'ordre corrompu par Claudius. Le duel arrive trop tard : la femme qu'il aimait, Ophélie, est déjà morte.

Comédies et drames romanesques : le triomphe du vrai sur le faux, de la vertu sur le vice

Il apparaît donc que tous ces personnages n'arrivent pas à trouver l'équilibre guerrier-courtisan. Ils ne peuvent donc affirmer complètement leur statut de héros. Ce n'est que lorsque le combat est utilisé pour une noble cause que l'équilibre et l'harmonie sont respectés. Les personnages des drames historiques et des tragédies sont trop égocentriques et transforment ainsi la *virtus* en vice. Au lieu d'être les catalyseurs de l'harmonie, ces personnages engendrent le chaos qui s'exprime par l'épée et la musique qui accompagnent leur chute. Ainsi, la marche funèbre retentit pour Henry V, Hamlet ou Coriolan; d'autres sont tués dans le vacarme du champ de bataille, au son des fanfares de trompettes et roulements de tambour, comme Richard III à Bosworth, Hotspur à Shrewsbury ou Macbeth à Dunsinane. Musique de mort, musique de guerre, ou absence de musique, témoignent de la déchéance du

[21] Willems, 52. Les références aux pièces mentionnées par l'auteur renvoient à l'édition Arden.

héros éponyme de ces pièces, vaincu, assassiné ou suicidé par l'épée, arme à laquelle il vouait souvent un culte démesuré.

Lorsque l'amour reprend ses droits, la musique change de ton et l'épée n'est plus meurtrière. L'homme change alors de physionomie et n'a plus les traits du guerrier déséquilibré, assoiffé de gloire et de sang. Il se transforme en courtisan qui ne livre que des combats amoureux dont l'enjeu est la femme convoitée. Ce n'est donc plus lui la figure principale du drame, mais bien l'objet de son amour, à savoir la femme. Il manque au courtisan de la comédie shakespearienne les actions extraordinaires du guerrier pour pouvoir prétendre au titre de héros, tout comme il manquait au guerrier l'amour de la femme (qu'il avait remplacé par celui de la guerre) pour atteindre la perfection du héros dont Bénédict donne un aperçu dans *Beaucoup de Bruit pour rien* lorsqu'il s'affirme en tant que duelliste (V. i.) et qu'il avoue son amour à Béatrice (IV. i.). Il réalise la fusion de l'amour et du combat, comme l'indique l'échange entre les deux personnages :

> Bénédict : *Par mon épée, Béatrice, tu m'aimes.*
> Béatrice : *Ne jurez pas par elle, et avalez-la.*
> Bénédict : *Je veux jurer par elle que vous m'aimez ; et je veux la faire avaler à qui dira que je ne vous aime pas.*[22]

Il avale sa misogynie, révèle son amour et exprime son courage. Sa noblesse d'âme prend forme et laisse envisager la possibilité d'accomplissement d'un exploit. Porté par l'amour, et non la haine, Bénédict s'affirme en tant que héros. En fin de pièce, c'est lui qui donne l'ordre au musicien de jouer (« En avant les flûtes![23] »). À l'inverse de *Hamlet*, les flûtes remplacent les fleurets et ont le dernier mot. Ainsi, la danse macabre réalisée par Hamlet et Laërte dans la tragédie devient une danse pré-nuptiale dans *Beaucoup de Bruit pour rien*. L'amour remplace donc la mort et la musique et le duel servent, non plus à déconstruire l'identité du héros, mais au contraire, à l'affirmer.

Ce n'est que dans les dernières pièces du dramaturge que les personnages réuniront véritablement les qualités nécessaires du guerrier et du courtisan afin de pouvoir accéder au statut de héros durant la pièce. Après la mort de Talbot dans *1 Henry VI*, le chevalier sans peur et sans reproche semblait avoir déserté la scène shakespearienne, s'affirmant parfois en fin de pièce lors d'un combat qui permet un retour à l'ordre, tels Richmond dans *Richard III*, Macduff dans *Macbeth* ou Edgar dans *Le Roi Lear*. Mais l'armure immaculée ne reparaît vraiment en début d'action qu'avec le personnage de Périclès. Comme purifiée par l'eau dans laquelle elle a trempé, elle annonce la résurrection du chevalier, cet homme pourvu d'un courage et de qualités morales irréprochables. Shakespeare la fait revêtir à Périclès, héros d'une pièce dans laquelle il redore l'image et le blason du chevalier (lors de la pré-

[22] *Benedick:* By my sword, Beatrice, thou lovest me. / *Beatrice:* Do not swear and eat it. / *Benedick:* I will swear by it that you love me, and I will make him eat it that says I love not you. (IV. i. 275-8)
[23] "[...] Strike up, pipers." (V. iv. 127).

sentation des écus à la princesse Thaisa notamment, II. ii.). Le personnage va écurer la rouille de l'armure, ternie par le sang de tant de combats tragiques, dans les drames historiques comme dans les tragédies. Périclès réunit toutes les qualités du héros. Son « éducation a été celle des arts et des armes[24] », ce qui laisse supposer une personnalité parfaitement équilibrée, si l'on se réfère à la définition, précédemment citée, du courtisan de Castiglione. Il gagne effectivement le tournoi et le cœur de Thaisa, réalisant ainsi la fusion guerre-amour. Il se montre un guerrier imvincible, ainsi qu'un danseur talentueux. Shakespeare propose enfin l'image d'un homme qui réunit les vertus chevaleresques. Il prouve sa valeur au combat et il sait se conduire parfaitement en dehors du champ de bataille, auprès des dames notamment. Il est en harmonie avec lui-même, avec son entourage et peut ainsi entendre la musique des sphères, symbole de l'harmonie universelle. Appliquant les théories de l'époque précédemment mentionnées, Shakespeare établit la correspondance microcosme-macrocosme. Le caractère du héros, dont la musique et le duel peignent la grandeur, en accord avec lui-même et les autres, engendre l'harmonie. Périclès, véritable héros, reconstruit l'identité du chevalier et ressuscite l'idéal chevaleresque, si souvent bafoués par le manque d'équilibre des anti-héros dans les pièces précédentes.

Dans *La Tempête*, Prospéro, le personnage central, est également un véritable héros. Il accomplit des actes extraordinaires et prouve la noblesse de son âme tout au long de la pièce. Mais, ici, le héros revêt une grandeur divine. Si dans les autres drames romanesques la musique et le duel servent la caractérisation de l'héroïsme, ici, c'est le personnage lui-même qui les dirige. Alors que les autres personnages s'affirment en tant que héros par l'intermédiaire de ces deux arts, dans *La Tempête*, Prospéro les a totalement intégrés et les maîtrise entièrement. Dans *Beaucoup de Bruit pour rien*, Bénédict avait transformé l'épée du héros chevaleresque en flûte, esquissant ainsi le portrait d'un héros-courtisan et donnant à la conception de l'héroïsme une nouvelle physionomie. Prospéro change cette flûte en bâton de magicien et, comme lors d'un tour de magie, fait apparaître l'image du véritable héros. À la fin de la pièce, Prospéro renonce à sa robe de magicien et demande à Ariel d'aller lui chercher sa rapière et son chapeau (V. i. 84). Le héros a changé de costume et d'arme : Talbot avait une lourde épée qui lui servait à la guerre et une armure; Prospéro a une rapière dans son fourreau et un chapeau. Le raffinement et l'élégance remplacent la violence de la guerre, mais le héros défend la même cause et lutte contre les forces du mal. Toutefois, avec *La Tempête*, l'amour remplace la guerre, à l'image du couple formé par Miranda et Ferdinand qui, à l'inverse de Juliette et Roméo, vont pouvoir vivre leur amour. La musique de guerre devient musique céleste, la rapière remplace la lourde épée médiévale et devient plus un accessoire (comme le chapeau) qu'un instrument de mort. Du moins, c'est ainsi que Shakespeare peint et représente son héros, un homme serein (comme le dramaturge à la fin de sa carrière ?) qui semble avoir maîtrisé son pire ennemi, la mort (V. i. 314).

[24] "My education has been in arts and arms" (II. iii. 77).

Conclusion

Dans l'univers dramatique shakespearien, la musique et le duel sont donc les instruments qui permettent au dramaturge d'élaborer l'image du vrai héros. Ces deux arts, au service de l'opposition *fair*/*foul* si bien illustrée par *Macbeth*, servent à détruire l'identité du héros médiéval afin d'actualiser le portrait. Cette phase passe par la représentation de l'anti-héros, ce personnage incomplet et perfectible qui, dans les drames romanesques, réunit les valeurs qui lui faisaient défaut. Musique et duel servent donc de limite entre le héros et l'anti-héros, et ils sont les instruments de l'adaptation de l'image du héros à une société renaissante en pleine mutation. Témoins et acteurs de l'évolution artistique de la société et du dramaturge, ils apportent des touches nouvelles au portrait du héros qui, ainsi, correspond mieux à la réalité élisabéthaine. L'identification au héros est alors plus facile et la force cathartique de la pièce est ainsi décuplée.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

QUI EST (LE VRAI) HAMLET ? OU À CHACUN SA VÉRITÉ (DE WILLIAM SHAKESPEARE À HOWARD BARKER)

Il suffit de citer le nom de Hamlet pour susciter, immédiatement, chez chacun d'entre nous, telle ou telle réaction, plus ou moins subjective la plupart du temps – même si une longue et intime fréquentation du célèbre héros de Shakespeare aurait parfois plutôt tendance à provoquer des commentaires d'une relative objectivité. Qui est Hamlet ?[1] ne cesse-t-on de se demander. Est-il ce jeune homme cultivé qui fréquente l'université, passionné de théâtre au point de sembler connaître personnellement les comédiens qui passent par Elseneur ou bien cet homme d'action qui, sans la moindre frayeur, se bat contre les pirates, lors de son voyage de retour d'Angleterre ? est-il cet amoureux romantique qui, esprit raffiné et délicat, offrait des gages de son amour à Ophélie et lui adressait des poèmes ou bien cet odieux personnage qui insulte et torture celle qui fut naguère l'objet de toutes ses attentions ? est-il cet ami sincère qui accueillait ses anciens condisciples Rosencrantz et Guildenstern avec tant de chaleur ou bien ce machiavel, froid et déterminé, qui envoie sans remords ces mêmes « amis d'enfance » à la mort ? est-il, enfin, l'homme des hésitations et des atermoiements (à qui il faudra cinq actes pour accomplir la mission de vengeance confiée à l'acte I par le fantôme du vieux roi Hamlet à son fils – et encore, peut-on se demander, la mort de Claudius et la manière dont est scellé le destin de ce dernier ne sont-elles pas le fruit du hasard ou des circonstances ?) ou, au contraire, l'homme de réflexion mais ensuite de décision que l'on découvre en lui pour finir ? peut-on voir en lui un vengeur impuissant et frustré ou bien est-il, en définitive, l'artisan d'une Providence qui a pris son temps pour se manifester et appliquer sa justice ? Qui est donc Hamlet ? est-il victime d'une folie qui le submerge peu à peu ou est-il seulement porteur du *masque* de la folie, habile comédien qui, dans cette folie (qu'il prétend n'être que simulée même si, autour de lui, plus d'un est persuadé du contraire), fait preuve de tant de « méthode », comme le perçoit très lucidement Polonius ? L'énigme demeure, assurément, pour quiconque aurait la prétention de vouloir trancher. Certes, la plus grande gloire de l'illustre dramaturge est de laisser planer le doute – qui est l'essence même de la pièce et du personnage – et de n'apporter aucune réponse à la question qui, en définitive, interpelle chacun : quelle est la vérité de Hamlet ? Où est le vrai ? où est le faux ? Sans doute faut-il se résigner à penser que le vrai Hamlet est celui qui permet de nous découvrir en lui. Car savoir quelle est la vérité de Hamlet, c'est connaître notre propre vérité. À chacun sa vérité.

---

[1] Maurice Abiteboul, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de William Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2007. Il convient de préciser que si, dans cet ouvrage, nous soulevons en effet la question centrale de l'identité du héros de Shakespeare, nous sommes amené à explorer plusieurs pistes pour tenter d'y répondre, évoquant au passage les problèmes et enjeux qui jalonnent la pièce et lui confèrent son caractère hautement énigmatique.

À titre d'exemples, nous souhaitons examiner ici quelques pièces inspirées de près ou de loin par celle de Shakespeare. Il s'agit de *Hamlet des faubourgs* (*Hamlet of Stepney Green*), datant de 1959, de l'auteur britannique Bernard Kops, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, pièce de 1974, de Bernard-Marie Koltès, *Hamlet-Machine*, du dramaturge allemand Heiner Müller, écrite en 1977 et *Dogg's Hamlet, Cahhot's Macbeth*, de l'Anglais Tom Stoppard, qui date de 1979. L'on ne saurait oublier non plus le *Hamlet Suite* de 1995 de Carmelo Bene, une « *version-collage* » inspirée et adaptée (très librement) d'une fable philosophique, 'Hamlet' (l'une des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, publiée en 1886). Nous examinerons, pour finir, *Gertrude (le cri)*, qui date de 2002, de Howard Barker, pièce qui, à l'instar de *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, de Tom Stoppard en 1966, fait la part belle à un personnage périphérique, reléguant le héros traditionnel au second plan. Il ne pouvait être question, naturellement, de faire référence à tant d'autres pièces (ou romans – policiers notamment) dont les mérites intrinsèques auraient pu leur valoir la préférence. (Mais le choix que fait l'auteur d'un article – ou tout autre créateur –, étant personnel, ne fait-il pas que révéler sa vérité ?) En fait, ces différents dramaturges soulignent, par le choix du traitement auquel ils se sont livrés, des centres d'intérêt divers et qui recouvrent à peu près les principaux champs d'investigation qui peuvent concerner l'homme. Il y a l'aspect historique et politique, *engagé*, chez les uns, l'aspect psychologique et affectif, subjectif et personnel, ou encore le poids du drame familial chez les autres ; la dimension sociale aussi, le besoin irrépressible de justice, d'une part, et l'insistance sur les angoisses ou aspirations métaphysiques, d'autre part ; pour certains, enfin, la quête de la liberté et d'une définition de la condition humaine.

Avec *Hamlet des faubourgs*, Bernard Kops, reprenant (très librement) le canevas de la pièce de Shakespeare, met en scène un jeune idéaliste, David, qui se cherche désespérément, qui rêve de devenir chanteur et de donner ainsi un sens à sa vie : « Quand je chante, je me sens bien, ça me donnera ma place au soleil ».[2] Il veut connaître d'autres horizons car son mal de vivre l'étouffe : « J'en ai marre d'ici. Je m'ennuie. Rien ne se passe sauf pour d'autres, dans les journaux ».[3] Tous considèrent qu'il poursuit des chimères et ferait bien de « grandir ». Son père, Sam, s'inquiète pour lui : « Il faut que je le ramène à la raison. Il doit se débarrasser de ses chimères, ce n'est plus un gamin »[4]. Toute la pièce, à travers une transposition assez habile, montre l'éducation – voire l'initiation – d'un personnage qui va, avec difficulté, avec beaucoup de souffrance, après avoir perdu ses illusions et avoir surmonté de dures épreuves (comme la perte de son père – qui lui apparaîtra,

[2] Bernard Kops, *Hamlet des Faubourgs* [*Hamlet of Stepney Green*], 1959 ; Gallimard, 1968, p. 22.
[3] *Ibid.*, p. 21-22.
[4] *Ibid.*, p. 15.

comme le faisait le fantôme du roi Hamlet), apprendre à se confronter aux réalités de la vie et à enfin parvenir à l'âge adulte. Sa prise de conscience est quelque peu tardive mais elle n'en a que plus de valeur car il n'y sera parvenu qu'au prix d'une lente et douloureuse maturation : « J'ai été trop accaparé par moi-même. C'est fou ce que cela m'a occupé. Mais maintenant, je me réveille »[5]. La sagesse que conquiert cet Hamlet des temps moderne lui permet alors d'avancer une redéfinition de ce qu'est la quête du bonheur, débarrassé des fausses espérances et des regrets stériles : « La vie va être merveilleuse. En ce moment la vie est merveilleuse. Nous somme là sur ce petit globe terrestre. Même le monde n'est qu'un îlot puéril dans l'espace : un peu de poussière à travers le temps. Il est à moi et je te le donne. Ça n'a aucune importance l'endroit où nous sommes tant que nous y sommes heureux. »[6]

Dans *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Bernard-Marie Koltès, réduisant l'action de la pièce de Shakespeare à une trame épurée et limitant à quatre personnages (Hamlet, Gertrude, Ophélie, Claudius) la distribution des rôles initiale, retient seulement quelques grands thèmes : si la vengeance reçoit la portion congrue, la folie conserve une importance relative alors que le pouvoir et l'ambition, d'une part, la sensualité et l'amour, d'autre part, demeurent les thèmes privilégiés, conférant à Hamlet la stature d'un héros intransigeant, épris de pureté et luttant contre l'hypocrisie et les faux-semblants, et surtout contre la corruption sous toutes ses formes. La fameuse « scène du couvent », par exemple, est ici reprise avec efficacité et avec autant d'amertume, de hargne et d'acrimonie que dans l'original shakespearien : « Vous croyez peut-être que je n'ai pas vu tous ces barbouillages sur votre figure […] vous êtes impudique sous une feinte candeur. »[7] Hamlet médite sur la condition humaine et sur la mort, certes, mais ses interrogations métaphysiques ne lui font pas pour autant perdre de vue la réalité de l'oppression : pour lui, le pays où il vit est toujours une prison et le monarque qui tient fermement les rênes du pouvoir est un tyran qui suscite sa détestation et déclenche de sa part une opposition farouche. Pour Koltès, le vrai Hamlet n'est pas essentiellement tourmenté par son incapacité à réagir aux révélations du fantôme (ici la Voix), il n'est pas spécialement troublé par les affres d'une conscience malheureuse ni par une remise en question permanente de soi, motivée par des atermoiements et une procrastination insupportables. Indignation, dégoût et révolte habitent son âme et le poussent à « faire front, à prendre les armes ». Cédant à la colère et bouillant d'impatience, il serait, en effet, plutôt enclin à vitupérer la douce Ophélie, à tancer et harceler Gertrude ou à manifester sa haine envers Claudius. Ce qui le porte, c'est la volonté de ne plus accepter un état de chose qui le révulse, sa détermination à abattre l'ordre établi : « Le pouvoir, l'insulte de son existence, le mépris de ceux

[5] *Ibid.*, p. 97.
[6] *Ibid.*, p. 97-98.
[7] Bernard-Marie Koltès, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 55-56.

qui le tiennent ! L'orgueil des gens bien placés, la puissance des bonnes places ! La loi, les mensonges de la loi ! Tout, pourri par cela. »[8] L'histoire d'Hamlet se résume ainsi chez Koltès au « jour des meurtres », cette journée particulière où le destin met un terme à une saison pleine de bruit et de fureur, apportant une seule et unique vérité, celle d'Hamlet comme celle de tout homme : « Le reste est silence » – les toutes dernières paroles prononcées par celui qui, dès la toute première réplique de la pièce, aspirait à la sérénité : « Esprit, esprit inquiet ! […] Reste en paix, mon âme ! ».[9]

La vérité du Hamlet de Heiner Müller réside principalement dans sa dénonciation de régimes totalitaires (tels que ceux qui émergèrent dans les pays de l'Est à l'issue de la seconde guerre mondiale) et dans son inscription, douloureuse et lucide, dans une réalité historique. Déjà Jan Kott, en 1962, dans *Shakespeare notre contemporain*, proclamait avec force, véritable profession de foi : « Une seule chose importe : parvenir, par l'entremise du texte de Shakespeare, à notre expérience contemporaine, à notre angoisse et à notre sensibilité. »[10] On peut comprendre alors cette génération de dramaturges qui, allant encore plus loin (et substituant au texte de Shakespeare leur propre texte inspiré de sa pièce), s'employèrent délibérément à *transposer*, à *transcrire* le mythe hamlétien en l'inscrivant dans un contexte contemporain. Qui est donc Hamlet pour Heiner Müller, ce dramaturge est-allemand qui découvre (et *dévoile*) les atrocités et les ignominies de la dictature et de la tyrannie ?[11] Faisant fi largement du motif traditionnel de la vengeance, négligeant dans une certaine mesure le drame familial, et en particulier le drame sentimental, faisant passer au second plan la tragédie personnelle du héros, la posture philosophique qu'il adoptait volontiers chez Shakespeare, ses aspirations et interrogations spirituelles et métaphysiques enfin, Müller privilégie en effet, jusqu'à l'excès parfois, « le sombre drame dans lequel était plongée toute une époque, tourmentée et en plein désarroi, submergée par les flots tourbillonnants de l'Histoire ».[12] La vérité de Hamlet réside pour lui dans cette indignation et cette révolte en face de l'oppression et de la terreur d'un régime totalitaire, de la « pétrification d'une espérance » comme le dit magnifiquement le texte de Müller. La vérité de cet Hamlet des temps modernes, c'est cet effort constant pour se libérer, et libérer ses contemporains, d'une chape de plomb qui pesait sans relâche sur les âmes et les consciences. Müller apparaît ainsi comme le chantre de la modernité violente, retenant principalement de Hamlet ce qui pour lui en constitue la vérité profonde : la colère libératrice, l'esprit de révolte, la volonté de s'en prendre à la

[8] *Ibid.*, p. 83.
[9] *Ibid.*, p. 13.
[10] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Julliard, 1962 ; puis éd. Marabout, 1965, p.74.
[11] Voir Maurice Abiteboul, « Que reste-t-il du *Hamlet* de Shakespeare (1600) dans *Hamlet-machine* (1977) de Heiner Müller ? », in *Tradition et Modernité au Théâtre* (dir. Maurice Abiteboul), *Théâtres du Monde*, 14 (2004), p. 201-212.
[12] *Ibid.*, p. 211.

vieille corruption et à la tyrannie des temps passés en les dénonçant sur la place publique. Le vrai Hamlet, pour Heiner Müller, c'est cet Hamlet qui sert une cause politique – au sens le plus noble du terme. En effet, « ce que le héros traditionnel déplorait – et qui constituait une tragédie familiale – a pris une dimension universelle, qui concerne non plus seulement un clan, ni même un peuple, mais une culture et une civilisation multiséculaires, c'est la fin d'une vieille histoire qui est en cause : on assiste à la naissance de la modernité arrachée au forceps du sein nourricier de la tradition ».[13]

Pour sa part, Tom Stoppard, dans *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, et particulièrement dans la première partie de ce diptyque, *Dogg's Hamlet*, met en scène – dans le cadre d'une production censée être présentée en *dogg*, c'est-à-dire dans une langue étrange, sinon étrangère – un *Hamlet en quinze minutes*, pièce représentée en version originale (donc en *anglais*, langue étrangère dans le monde *Dogg*) qui réduit la pièce de Shakespeare aux répliques les plus célèbres et est une sorte de condensé de l'action (une douzaine de pages, soit environ quinze minutes), toutes intrigues confondues. Dans cette perspective, aucun des thèmes majeurs, aucun des enjeux essentiels, aucun des rôles principaux du drame élisabéthain ne sont négligés ni omis. *Hamlet*, en tant que pièce dans la pièce, devient alors un spectacle *imbriqué* dans un spectacle global plus vaste et qui l'inclut, le mettant en relief et, en quelque sorte, lui conférant une valeur *exemplaire*. Par rapport à la critique du langage, en effet, qu'implique toute la première partie de *Dogg's Hamlet*, cette représentation fait figure de défense et illustration d'une adaptation, *par temps d'incompréhension généralisée entre les nations*, d'une œuvre qui transcende les singularités partisanes et les spécificités langagières. Est-ce à dire que le chef-d'œuvre de Shakespeare est susceptible de supporter aisément une réduction *a minima* ? Rien n'est moins sûr. Mais *Dogg's Hamlet* souligne la possibilité d'entendre et de comprendre l'essentiel, de *s'entendre et de se comprendre* sur l'essentiel. C'est là une profession de foi volontariste à n'en pas douter car qui pourrait prétendre pouvoir se dispenser des nuances et des subtilités qu'efface, ou tout du moins qu'estompe, toute tentative d'entente sur uniquement les grandes lignes d'un programme ou d'un projet tracé à grands traits ? L'intrigue du *Hamlet* de Shakespeare est beaucoup trop sophistiquée (malgré des apparences de grande simplicité) et ses personnages (certains d'entre eux du moins) trop complexes pour autoriser une *réduction* qui, forcément, ne manquerait pas de trahir l'essence du projet dramatique initial. En revanche, on peut aisément concevoir, comme le fait Tom Stoppard – dans la perspective d'un projet politique, cette fois, et non pas seulement dramatique, esthétique –, un Hamlet dont la vraie vocation serait de se faire entendre du plus grand nombre. Alors s'appliquerait *a contrario*, et en lui donnant raison, la réplique de l'Hamlet shakespearien : « C'est là du caviar offert au grand nombre… ». Oui, certes : du caviar à partager entre tous, de manière

[13] *Ibid.*, p. 201.

égale, égalitaire. Du Shakespeare à la portée de tout le monde. Du Shakespeare pour tous et que chacun le goûte selon son palais, en connaisseur au goût raffiné ou en rustre dont le palais jamais ne fut éduqué – mais qui apprend, avec les pauvres ressources dont il dispose, à apprécier ce qui n'était pour lui, au départ, qu'une suite de répliques en langue étrangère dont seule la sonorité (voire la musicalité), à la rigueur, aurait pu le réjouir. Pour Stoppard, on le voit, le Hamlet selon son cœur, le vrai Hamlet, c'est celui qui, s'adressant à tous, rencontrera un écho chez chacun, apportant à chacun sa vérité. Ne peut-on alors considérer Hamlet comme un éveilleur de conscience, le porte-parole d'un projet politique ?

Le projet de Carmelo Bene, dans *Hamlet-Suite*, est clairement d'emprunter à Jules Laforgue des passages qui, progressivement, lui permettront de se « *déshamlétiser* », c'est-à-dire d'effacer toutes les interprétations traditionnelles qui, au fil du temps, ont en quelque sorte figé Hamlet dans une posture *esthétiquement* insupportable. Après avoir rappelé ses différentes productions de la pièce de Shakespeare en 1961, 67, 74, 87 et 94, il précise dans la présentation qu'il fait de son « spectacle-concert » de 1994 : « Il a toujours été clair pour moi que, pour se *déshamlétiser* intégralement, une seule brutale exécution ne suffirait pas. »[14] Il dénonce alors, sans état d'âme, les différents Hamlet auxquels on est accoutumé : « Dès la première exécution hamlétique j'ai fortement mis en évidence la niaiserie du 'spectacle de cour' qui tendrait à 'prendre au piège la conscience du roi'. Et au fur et à mesure, j'ai jeté au panier les 'doutes' hamlétiques ».[15] L'entreprise d'oblitération – pour ne pas dire de démolition – de Carmelo Bene passe par les « effacements » successifs de maints poncifs qu'il énumère ainsi : « 'métathéâtre dans le théâtre', 'tragédie de la parole (*des* paroles)', 'drame de la paternité (jamais si frustrée et négligée)', 'refus (obtus) de l'amour', 'l'attention morbide' (incongrue) du *non-héros* réservée à la fragilité incestueuse de sa mère, la criminalité gratuite et désinvolte (désintégrer des comparses stupides et un vieillard imprudent, sans aucun profit, hors sujet) ».[16] Il arrive ainsi, avec la « version-collage » qui s'inspire de Laforgue, à une vision pure, débarrassée du brouillard des interprétations fournies au cours des siècles. Approcher Hamlet au plus près, découvrir sa vérité profonde, c'est d'abord, en quelque sorte, *faire le vide*, apporter (ou permettre) une respiration désencombrée des savoir-faire et autres habiletés « intellectuloïdes » du passé. C'est octroyer au spectateur une liberté nouvelle, lui apporter une totale ouverture sur cet Hamlet des temps modernes qui « lui ressemble comme un frère ». On trouvait notamment chez Laforgue un Hamlet tout à la fois solitaire et ivre de liberté, mais également assoiffé de justice et de fraternité, un Hamlet qui s'écriait : « Pourtant, ah ! comme je suis seul ! »[17] et qui, dans le même temps,

[14] Carmelo Bene, *Théâtre, Œuvres complètes II*, Paris, P.O.L., p. 505.
[15] *Ibid.*, p. 507.
[16] *Ibidem.*
[17] Jules Laforgue, 'Hamlet ou les suites de la piété filiale', in *M'oralités légendaires*, Paris, Gallimard, 1977 ; repris en Folio, 2009, p. 36.

aspirait au changement radical d'un ordre social qu'il condamnait sévèrement : « Eh oui ! Levez-vous, un beau jour ! mais pour qu'alors ça finisse ! Mettez tout à feu et à sang ! Écrasez comme punaises d'insomnies les castes, les religions, les idées, les langues ! Refaites-nous une enfance fraternelle sur la Terre, notre mère à tous ! »[18]. Carmelo Bene, insistant pour commencer sur la « piété filiale » qui alimente la souffrance d'Hamlet, il reprend, quant à lui, essentiellement chez Laforgue l'évocation de l'histoire personnelle, celle qui creuse profondément dans l'identité d'Hamlet : « Eh bien, ayant pleuré l'Histoire, / je veux vivre un brin heureux… / C'est trop demander, faut croire. »[19] Et si Hamlet, en fin de compte, est condamné à mourir, qu'importe ? Comme l'écrit Laforgue dans les dernières lignes de sa « moralité légendaire » – et comme le reprend Bene dans le titre d'un long métrage de 1973[20] –, « un Hamlet de moins ; la race n'en est pas perdue, qu'on se le dise ! »[21]

Pour Howard Barker, *Gertrude. Le cri* (2004) constitue une tentative – en termes crus et dans une mise en scène audacieuse, délibérément provocatrice, affranchie de tous les tabous sexuels ordinaires –, de *recentrage* de l'intérêt des spectateurs autour du personnage de la reine (« femme publique » d'une certaine manière, en proie aux vertigineuses exigences du sexe, enivrée de jouissance et prise du désir intense de se livrer au plaisir de la transgression) et, naturellement, de *focalisation* sur l'histoire de sa relation érotique (et un brin sadomasochiste) avec Claudius. Dans ces conditions, on ne peut s'étonner de voir Hamlet, le héros shakespearien, relégué ici au rang de comparse, ou du moins de second rôle. Personnage peu reluisant, privé de son humour et de sa verve, il est assimilé à un jeune homme immature, qui ne parvient pas à quitter l'enfance et que chacun considère avec une sorte de commisération ou de condescendance, voire de mépris. Moralisateur de peu d'envergure, en proie à une détestation maladive de sa mère et à sa phobie du sexe, il a totalement perdu la stature héroïque et le prestige de l'Hamlet shakespearien. Isola, sa grand-mère dans la pièce de Barker, dit de lui : « C'est un cul-bénit / Un pudibond / Et un moraliste ».[22] Et lui-même admet qu'il n'a pas quitté l'enfance : « Je suis hargneux et encore un peu infantile […]. J'avais promis en présence du corps de mon père de ne plus jamais être infantile mais voilà je suis encore un peu ce me semble un peu infantile ».[23] Serait-ce donc là le vrai Hamlet selon Barker ? Sans doute pas (cela ne semble d'ailleurs pas le concerner au premier chef), mais tous ceux qui ont privilégié – selon une approche psychanalytique parfois mal comprise et en tout cas outrancière – l'exploration de la relation

[18] *Ibid.*, p. 44.
[19] Carmelo Bene, *op. cit.*, p. 518.
[20] Carmelo Bene, *Un Amleto di meno* [*Un Hamlet de moins*], long métrage, 70 mn, 1973. Libre adaptation de *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* de Jules Laforgue.
[21] Jules Laforgue, *op. cit.*, p. 64.
[22] Howard Barker, *[Œuvres choisies vol. 4] Gertrude (Le Cri)*, Éditons THÉÂTRALES, 2009, p. 34.
[23] *Ibid.*, p. 33.

mère/fils dans la pièce de Shakespeare se verront conforter dans leur choix et trouveront ici confirmation de leur interprétation du rôle d'Hamlet à la lumière du (trop) célèbre complexe d'Œdipe : Hamlet, prisonnier de son amour/détestation de sa mère et obscurément tenté par le « meurtre du père » (d'où ses atermoiements qui soulignent ses réticences et sa répugnance profonde à venger un père – qu'il aurait volontiers assassiné lui-même le cas échéant[24]). On est loin ici de cette « piété filiale » que suggérait le sous-titre donné par Jules Laforgue… ou alors il faudrait considérer avec ironie cette sorte de piété ! Pour compléter le tableau qu'offre Barker d'Hamlet, il faut encore rappeler comment le définit son ami Albert : « Vous êtes malade. Vous détestez la vie et vous êtes malade et même si vous êtes astucieux et impitoyable dans vos provocations vous êtes malade. » Et donc, essentiellement soumis à un instinct de mort. Le vrai Hamlet serait-il alors – si souvent évoqué comme un penseur méditant sur un crâne – ce personnage en proie à ces « mauvais rêves » (comme dit Shakespeare) qui charrient toutes les sombres pensées de l'humaine condition ? Ne pourrait-on voir en lui l'éternelle incarnation de *thanatos* en conflit permanent avec *éros* (superbement incarné par une Gertrude pleine de vie et de désir) ? Son rapport à l'amour confirme largement cette analyse : « […] les manifestations de la chose appelée amour me remplissent d'horreur et de mépris ».[25] Mais ce qui le définit le mieux, une fois de plus, c'est sn étonnement d'enfant devant l'énigme que constituent le monde, la vie et l'homme. Reviennent en effet, comme un leitmotiv, ces paroles qui trahissent son désarroi (et qui rappellent l'exclamation fameuse de l'Hamlet de Shakespeare : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre que l'on n'en peut rêver dans votre philosophie ») : « Le monde est plein de choses que je ne comprends pas mais d'autres à l'évidence les comprennent ».[26] Et c'est à une âme d'enfant que fait penser le bref éloge funèbre que prononce à la fin Ragusa : « Le mensonge / L'obscurité / Le secret / Hamlet les exécrait. »[27]

Tom Stoppard lui aussi, dès 1966, avait imaginé, dans *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, d'introduire Hamlet dans sa pièce en qualité de personnage secondaire, décentrant l'intrigue originale vers deux simples comparses, quasiment interchangeables comme les Dupont et Dupond de la célèbre bande dessinée. Hamlet ici ne fait son apparition qu'à la fin de l'acte I, et encore n'entre-t-il en scène qu'avec réticence, la didascalie précisant : « *Hamlet entre, à reculons* ». Son court dialogue avec Polonius correspond *grosso modo* à celui que l'on trouvait à la scène 2 de

[24] Pierre Bayard, dans sa très stimulante *Enquête sur Hamlet* (Paris, Éditions de Minuit, 2002), va plus loin encore, suggérant qu'Hamlet, pris d'une fureur meurtrière, a pu assassiner son père après avoir assisté à une scène (qui ne serait pas, en réalité, la « scène primitive parentale » mais la relation charnelle entre le vieil Hamlet et… Ophélie !), scène qui aurait définitivement ébranlé son équilibre mental. Mais cela est une autre histoire (d'Hamlet). Voir Bayard, p. 179 : « Car c'est évidemment sur le plan psychanalytique que l'hypothèse de la culpabilité d'Hamlet est la plus intéressante. »
[25] Howard Barker, *op. cit.*, p. 69.
[26] *Ibid.*, p. 93, 94, 96.
[27] *Ibid.*, p. 103.

l'acte II dans la pièce originale, l'essentiel de son histoire (ses relations conflictuelles avec Gertrude et Claudius ainsi que de ses doutes, de sa rencontre avec le fantôme, et surtout du poids du fardeau qui l'accable) étant ainsi naturellement passé sous silence. Dans le court acte II, Stoppard condense toute l'action des actes III et IV de l'*Hamlet* de Shakespeare et consacre son acte III et dernier aux événements qui concernent le voyage d'Hamlet en Angleterre et la substitution qui consiste à remplacer la lettre devant décider de son exécution par celle qui, en définitive, scellera le destin des deux héros de la pièce de Stoppard. Au cours de cet acte III, Hamlet n'apparaît d'ailleurs que fort brièvement et sans jamais prononcer une parole. C'est pourtant, paradoxalement, dans deux répliques échangées par les deux anciens condisciples d'Hamlet qu'on en apprend le plus sur ce dernier, le résumé fulgurant de sa personnalité et de son histoire nous permettant, en fin de compte, de nous apercevoir que plus nous en savons sur lui et moins nous comprenons en fait qui est le vrai Hamlet :

> **Rosencrantz** Une attirance irrésistible vers l'introspection philosophique est son principal trait de caractère, si je peux m'exprimer ainsi. Cela ne veut pas dire qu'il est fou. Cela ne veut pas dire qu'il ne l'est pas. Le plus souvent, cela ne veut rien dire du tout.
> **Guildenstern** Cela se réduit à des symptômes. Lourds sous-entendus, allusions mystiques, confusions d'identités, prétendant que son père est sa mère, ce genre de chose ; penchants au suicide, absence d'exercice, manque de gaieté, allusions à la claustrophobie, pour ne pas dire obsessions d'emprisonnement ; évocations de chameaux, caméléons, chapons, baleines, belettes, faucon et grue – énigmes – faux-fuyants et dérobades ; amnésie, paranoïa, myopie ; rêverie, hallucinations ; poignardant ses aînés, injuriant ses parents, insultant sa maîtresse et se montrant en public sans chapeau, claquant des genoux, les bas fripés et soupirant comme un écolier en mal d'amour, ce qui à son âge est un peu fort.

Ce portrait d'Hamlet, non dénué d'humour – et qui ressemble presque à un pastiche qu'aurait esquissé un étudiant –, nous donne à voir quelques facettes du héros shakespearien. Toutes montrent divers aspects significatifs de sa personnalité mais il serait présomptueux de prétendre être en mesure de pointer du doigt celles qui définissent le vrai Hamlet.

Tour à tour – et parfois contradictoirement – le vrai Hamlet peut présenter deux côtés très différents. Il peut, d'une part, s'affirmer comme un idéaliste dévoré par l'indignation, homme intransigeant, épris de pureté et luttant contre l'hypocrisie et les faux-semblants, et surtout contre la corruption (Koltès), comme le chantre de la révolte, épris de liberté et de fraternité (Carmelo Bene, après Jules Laforgue),

comme un homme d'action qui prend son destin en mains et donne un sens à sa vie en partageant le sort de ses « frères humains » (Heiner Müller) et qui peut aussi, comme le suggère le Stoppard de *Dogg's Hamlet*, se muer en éveilleur de conscience, en porte-parole d'un projet politique généreux. Il peut, d'autre part, accablé de douleur et solitaire, apparaître comme ce pitoyable mélancolique que rongent les affres du doute et de l'auto-flagellation, soumis inexorablement à des pulsions de mort (Howard Barker), incapable de prendre la moindre décision et n'agissant, en fin de compte, qu'à contrecœur, « *à reculons* » si l'on peut dire – et comme le spécifie la didascalie de Stoppard dans son autre pièce. Mais c'est la dure acquisition de la maturité, l'initiation à la vie, tout simplement, – qui consiste à concilier les mirages du rêve et la banalité du quotidien (Bernard Kops) –, qui nous fait le plus nous sentir proches de cet « Hamlet des faubourgs » qui sommeille en chacun de nous.

Jan Kott, nous l'avons rappelé plus haut, insistait sur la modernité de Shakespeare, « notre contemporain ». Nous voudrions, pour finir, aller dans ce même sens et mentionner le livre d'Ismail Kadaré, *Hamlet, le prince impossible*, dans lequel l'auteur évoque de nombreux cas de crimes commis par des opposants politiques albanais qui, pour leur défense – et afin d'obtenir un verdict plus clément –, prétendaient, au tribunal, avoir agi pour des motifs ayant trait à une « dette d'honneur » (autrement dit par pure vengeance) plutôt que de reconnaître qu'ils avaient tenté d'abattre une forme de tyrannie – ce qui aurait été considéré comme un crime politique et leur aurait valu la condamnation la plus sévère. Kadaré rappelle notamment l'affaire de l'attentat contre le futur roi Zog, en 1924, affaire restée fameuse dans la chronique albanaise. Il précise que l'auteur de l'attentat prétendait ainsi venger son oncle et, au fond, qu'il avait en fait « commis ce dont on accuse Hamlet qui, selon la plupart des analystes, a fait passer l'assasinat [programmé] de son oncle, qui n'était qu'un crime de palais, pour une vengeance ».[28] Jusqu'à quel point l'analyse de Kadaré est-elle valide ? (L'attentat fut finalement considéré non comme un acte politique mais comme une affaire de sang et son auteur fut élagi, nous dit Kadaré.) Quoi qu'il en soit, il reprend le mythe hamlétien pour l'appliquer à des événements historiques ayant trait à l'époque moderne. Et il est vrai, comme il le souligne, que « dès cette époque, la loi albanaise interdisait la vendetta, mais celle-ci jouissait d'un haut prestige moral »[29]. En était-il autrement du temps de Shakespeare ?

Une fois de plus, comploteur ou vengeur ? Qui est (le vrai) Hamlet ?

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

[28] Ismail Kadaré, *Hamlet, le prince impossible*, Paris, Fayard, 2006, p. 88.
[29] *Ibidem*.

DIALECTIQUE DU VRAI ET DU FAUX DANS *LE CONTE D'HIVER* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Le schéma dramatique de la comédie pastorale interdit l'élaboration progressive d'un conflit, l'association d'intrigues diverses conduisant à une cassure tragique, à la *peripeteia* où se dessine la destinée du protagoniste. Les sommets dramatiques, dans le drame pastoral, se fondent dans un schéma plus vaste où les unités d'espace et de temps s'estompent, où l'action principale s'associe à d'autres arguments dramatiques, pour s'élargir aux dimensions de l'univers et finalement reposer sur la volonté des puissances divines, s'établir en dehors des limites humaines sur un miracle, une intervention surnaturelle.

Dans le *Conte*, l'oracle delphique permet à Hermione de survivre au chaos, à un monde de désolation et de dissolution, et de participer à la re-naissance de Perdita, sa fille perdue puis retrouvée. Le rêve surnaturel d'Antigonus est l'œuvre d'Apollon, dont Hermione est la prêtresse inspirée, en communication directe avec les puissances divines :

> ***Hermione*** *You gods look down,*
> *And from your sacred vials pour your graces*
> *Upon my daughter's head (5.3.122-4)*[1]

La leçon du *Conte* n'est-elle pas dans cette conjonction du Ciel et de la terre, le passage de l'un à l'autre, par l'entremise d'épreuves physiques et spirituelles imposées aux êtres mortels ?

Seize années d'expiation, de renoncement, d'initiation opèrent une transformation physique des êtres sans obérer la pureté de la passion originelle qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, flamme d'amour qui relie deux âmes. Nous comprenons ainsi que la mort injuste d'Antigonus et celle des marins, contemporaines de la découverte par Leontes de sa faute tragique – anagnorisis qui l'assimile à Othello[2] – c'est le silence des dieux alors qu'ils peuvent encore intervenir. C'est en obéissant à un Leontes furieux, alors même que ce dernier s'est repenti, qu'Antigonus rencontre la mort. Les mers interdisent l'annulation du décret tragique. La rupture des unités de temps et d'espace – que l'école classique, de Ben Jonson à Dryden, Pope et Johnson, a violemment critiquée – est un parti pris esthétique. Elle condi-

---

[1] « Ô dieux, abaissez vos regards, / Et par vos urnes sacrées, répandez vos grâces / Sur la tête de ma fille. » (5.3.122-4), *The Winter's Tale*, The Oxford Shakespeare, ed. Stephen Orgel. Éd. de référence.

[2] « *It is the cause, it is the cause my soul ! / Let me not name it to you, you chaste stars, / It is the cause.* », (« Voici la cause, voici la cause, ô mon âme ! / Puissé-je ne point vous la dire, ô vous, chastes étoiles. »), *Othello*, ed. E. M. J. HONINGMANN, The Arden Shakespeare, 1997, 5.2. 1-3.

tionne la nature du tragique dont s'inspire la pastorale. La rencontre des bergers, que conduit jusqu'à la grève une chasse aux bêtes fauves, et de l'infortuné Antigonus, dévoré par un ours qui a échappé à cette même chasse, n'est fortuite que si l'on s'en tient aux apparences. La mort d'Antigonus est allégorique de la fin d'un monde tragique, qu'elle clôt tragiquement. Elle se situe dans un cadre pastoral, mais il n'y a pas là contradiction. L'idylle bucolique, que ses créateurs Théocrite, Bion et Moschus et leur brillant imitateur Virgile (*Églogue VI*) associèrent à la Sicile ou à l'Italie, est ici soumise à un traitement symbolique. L'atmosphère de rusticité polie, propre au genre de l'idylle qui, dans la tradition bucolique (de *boukolos* = bouvier), établit une atmosphère surnaturelle, où coexistent les passions des dieux et celles des humains, conduit à une construction allégorique. Le face à face avec le surnaturel existe dans les deux mondes, l'univers tragique d'Antigonus et l'existence pastorale des bergers, mais ils ne se rejoignent que dans l'au-delà de la mort physique. Les bergers enterrent, de façon expéditive, ce qui reste d'Antigonus et ne lui portent pas secours. La séparation entre les deux royaumes de Bohême et de Sicile allégorise la distance entre le monde des vivants et le domaine des morts. Les bergers proposent, semble-t-il, l'envers du monde de Leontes. Ils sont un commentaire en contrepoint de la tragédie sicilienne, qui vient d'aboutir à la mort d'innocents. Leur face à face statique avec la mort relève ici de la tradition humaniste, iconographique et littéraire. Il est loisible de voir en eux comme une préfiguration des trois bergers de Poussin penchés sur la tombe, à l'inscription célèbre : *et in Arcadia ego*. L'inscription et le tableau de Poussin signifient « Moi aussi, qui suis mort aujourd'hui, j'ai vécu en Arcadie ». La mort, que symbolise la tombe anonyme, est présente en Arcadie et les bergers font l'apprentissage de son omniprésence. Les rustres shakespeariens sont, semble-t-il, la forme dramatisée des figures allégoriques du tableau de Giorgione *La Tempesta*, où deux personnages, un pâtre-soldat et une femme bohémienne, sur un fond de tempête et de ruines – les colonnes brisées symbolisant la Fortune – gardent un air énigmatique, lointain, indifférent aux aléas de ce monde. Chez Gorgione, de même que chez Shakespeare, le symbolisme de la tempête repose sur une double évidence : le désordre des éléments signifie la destruction des lois de la Nature qui sous-tendent l'harmonie du monde et cette destruction naturelle est le signe et la cause de la soumission des hommes au destin. La perte de l'intégrité, la désintégration de l'individu, la tempête qui ravage les forces vives d'un être, sont une part de la condition humaine. De Job à Lear et à Antigonus, la preuve est continuelle de la petitesse des hommes face aux forces divines. Aussi peut-on dire que les bergers shakespeariens, qui enterrent Antigonus, messager de la mort, puisqu'il abandonne Perdita à un sort en apparence funeste, sont des personnages allégoriques d'une représentation du destin.

Le rêve d'Antigonus (3.3.14-56), véritable songe d'hiver, puisqu'il annonce la disparition du vieux conseiller, appartient au cadre surnaturel de la pièce. Hermione, qui apparaît sous forme d'ange, est une personne vivante, qu'Antigonus a

toutes les raisons de croire morte : elle est en communication avec les puissances divines. La dimension onirique est une caractéristique à la fois de la pastorale et de la tragédie. Le fantôme shakespearien est une survivance de la tradition sénéquéenne de la vengeance. À ce titre, et comme Antigonus la croit morte, Hermione serait un signe de tragédie, mais l'onirisme, qui apparaît ici sous une forme seconde, puisqu'il s'agit d'un rêve que revit la mémoire, est caractéristique du genre de la pastorale, où les dieux interviennent dans les jeux des bergers. La vision d'un acte sous forme de rêve, le refuge auprès des puissances occultes et divines, sont, dans la trame dramatique, autant de formes de rêve. Chez Perdita et chez Florizel, il est la marque d'un retour à leur nature royale, chez Hermione et Leontes, il est le signe de leur tragédie personnelle. Leontes, dans sa démence, voit en le rêve d'Hermione non pas l'élan passionné de l'âme auquel il n'est plus capable de participer, mais une image fausse de luxure, le produit de sa propre imagination :

> ***Hermione*** *Sir,*
> *You speak a language that I understand not.*
> *My life stands in the level of your dreams,*
> *Which I'll lay down.*
> ***Leontes*** *Your actions are my dreams.*
> *You had a bastard by Polixenes,*
> *And I but dreamed it.* (3.2.78-80)[3]

Le rêve qui fait apparaître Hermione comme un ange à Antigonus se comprend comme une manifestation du divin, selon ce dernier, qui réitère les paroles de la reine :

> ***Antigonus*** *Good Antigonus,*
> *Since fate, against thy better disposition,*
> *Hath made thy person for the thrower-out*
> *Of my poor babe…* (3.3.26-9)[4]

Antigonus a conscience que cette volonté, venue de l'au-delà, entache son acte d'obéissance. Dans un élan de contrition, il définit lui-même la dimension tragique de son destin :

> ***Antigonus*** *Weep I cannot,*
> *But my heart bleeds, and most accurst am I*

---

[3] Hermione : « Sire / Vous parlez un langage que je n'entends point. / Ma vie demeure au niveau de vos rêves. / Et je me prépare à l'abandonner. »
Léontès : « Vos actes constituent mes rêves. / Vous avez eu une bâtarde avec Polixénès. / Et je n'ai fait qu'un rêve. »

[4] Antigonus : « Bon Antigonus, / Puisque le desin, à l'envers de tes louables intentions / A désigné ta personne pour qu'elle abandonne très loin / Ma malheureuse enfant…. »

To be by oath enjoined to this (3.3.50-52)[5]

Le serviteur fidèle a conscience que le rêve-apparition n'est qu'un « jouet », mais il fait le pari, à la façon d'Edgar dans la *Tragédie du Roi Lear*[6], qu'il scelle son destin :

Dreams are toys ;
Yet for this once, yea supertitiously,
I will be squared by this (3.3.38-40)[7]

Illustration parfaite de la tradition bucolique, qui associe le monde allégorique des songes et la sphère terrestre, la fête de la tonte des moutons (IV.4) décrit la découverte du vrai au-delà des déguisements et des illusions. L'organisation scénique de la fête villageoise met en exergue trois groupes. D'abord, l'amour qui lie Perdita et Florizel rejette les divisions, le morcellement des passions et atteint à l'unité essentielle dont rêvait, en héroïne néo-platonicienne, Hermione. Les deux jeunes gens en sont des greffes naturelles. Ils sont fidèles aux conventions de la pastorale et des contes, où les apparences conduisent ironiquement et paradoxalement à la découverte du vrai. Dans le *Conte d'Hiver*, l'échec momentané des amours d'une bergère de sang royal et d'un prince qui se déguise en berger ne fait pas disparaître le caractère licite d'un mariage naturel. C'est cet arrêt provisoire qui, conduisant les amants déguisés en Sicile, permet la re-découverte de Perdita et celle d'Hermione. Les déguisements successifs, loin d'être des obstacles, entraînent la découverte de la vérité. Par contre, ceux qui croient voir le vrai dans les apparences sont abusés par des reflets trompeurs. Ils demeurent dans l'incapacité d'atteindre à la vraie connaissance. Polixenes, dont la jalousie dynastique est un écho direct à la jalousie passionnelle de Leontes, utilise le déguisement, physique et moral, des machiavels de théâtre, pour dissimuler son identité et ses desseins. Cet art de feindre, purement politique, ne conduit qu'à l'erreur. Il se méprend quant à l'identité de Perdita, ne sachant pas qu'elle est de sang royal :

Polixenes (to Camillo)
This is the prettiest low-born lass that ever
Ran on the greensward. Nothing she does or seems,
But smacks of something greater than herself,
Too noble for this place. (4.4.156-8)[8]

---

[5] Antigonus : « Pleurer, je ne le puis, / Mais mon cœur saigne ; ne suis-je pas le plus maudit / D'avoir ainsi été contraint d'accomplir cet acte ? »

[6] « *As flies to wanton boys are we the gods,/They kill us for their sport.* », *King Lear*, ed. R. A. FOAKES, The Arden Shakespeare, 1997, 4.1.38-9.

[7] « Les rêves ne sont qu'illusions ; / Pourtant, cette fois-ci et par superstition, / Je vais obéir à celui-ci. »

[8] Polixenes (à Camillo) : « Elle est la plus accorte fille de basse naissance qui ait jamais / Parcouru un

Polixenes pressent une vérité qu'il est dans l'impossibilité de découvrir. Il n'est pas assez élevé dans l'échelle de la connaissance et, comme Leontes, il devra se soumettre à une étape initiatique, symbolisée par le voyage en mer du retour en Sicile. Enfin, ceux qui, à un niveau social moindre, savent distinguer entre les apparences et le réel, choisissent soit de s'en tenir à une certaine vertu de l'apparence – telle est la sagesse prosaïque des bergers – soit de consacrer leur vie à l'apparence, ce qu'illustre Antolycus.

Au cœur de la fête des bergers, au-delà de toutes les apparences, la rencontre de Florizel et Perdita, dont la nature royale transparaît, transcrit la vérité énoncée par l'oracle. Perdita est la créature perdue que l'on doit retrouver, pour que les royaumes de Sicile et de Bohême retrouvent leur intégrité :

> ***Perdita***
> *Methinks I play as I have seen them do*
> *In Whitsun pastorals – sure this robe of mine*
> *Does change my disposition.* (4.4.132-3)[9]

Perdita est à la fois consciente de sa transformation dans le cadre du jeu et d'une transmutation plus profonde, qui la rend apte à accepter les hommages de Florizel et à répondre à ses compliments. Il y a là une tradition courtoise. Dans les récits de chevalerie, les romans pastoraux, les pastorales dramatiques ou les contes, la bergère qui épouse un prince est toujours de nature royale. Dans *The Fairie Queene* de Spenser, *Satyrane*, fils d'un satyre et de la nymphe Thyamis, sauve *Una* des griffes des satyres[10]. *Le Conte d'Hiver* est bâti sur le même postulat chevaleresque. Il est possible de lire dans le cadre pastoral de la fête le lieu de régénération qui, dans la comédie shakespearienne, permet la victoire des forces de l'esprit sur les forces démoniaques. Le monde vert d'Arden, la mer, que Florizel associe à Perdita, comme si elle était une incarnation de la Fortune (dont la mer est une représentation emblématique traditionnelle), la lande où l'on échappe à la corruption de la cour (ainsi que le dit Antolycus, lorsqu'il apparaît), les espaces magiques où se meuvent les esprits aériens, Delphes et les lieux sacrés où s'énoncent ces oracles, sont, sous des formes diverses, le même lieu de découverte spirituelle. Au cœur de la fête des fleurs qu'elle organise, dirige et commente, Perdita agit à la façon d'une prêtresse inspirée. Elle préfigure l'apparition d'Hermione vivante.

---

espace gazonné. Il n'est rien dans ce qu'elle fait ou révèle / Qui ne semble évoquer une réalité plus élevée qu'elle-même / Bien trop noble dans ce lieu. »

[9] Perdita : « J'ai l'impression de tenir le genre de rôle que j'ai vu jouer / Dans les pastorales de la Pentecôte – il est sûr que le vêtement que je porte / Pour dire vrai, modifie mon comportement. »

[10] SPENSER, *The Fairie Queene*, I.vi.

Le dialogue entre Perdita et Florizel, où s'intercale la distribution des fleurs, de saisons différentes selon l'âge des invités, repose principalement sur la dialectique de l'union des contraires, grâce à laquelle les rhétoriciens et les théoriciens de la Renaissance justifiaient la coexistence de la vie et de l'au-delà, de l'amour et de la mort, de l'hiver et du printemps. L'inversion des déguisements – la bergère en déesse et le prince en berger, où l'art semble nier la réalité de la nature – est l'équivalent graphique du concept de *discordia concors*. L'habileté rhétorique de Florizel est grande. Si Perdita se transforme en une incarnation de Flore, le jeune prince se déguise en un rustre conscient de se travestir comme les dieux de la mythologie. Il devient du même coup un émule d'Apollon, dieu de lumière, sous l'égide de qui Perdita et sa mère ont été préservées de la mort. Le jeu, ainsi, resserre le thème allégorique du sauvetage spirituel d'une génération par l'autre. Florizel, intuitivement inspiré, joue à être le dieu protecteur, auprès de qui Hermione a trouvé justice et protection. La pureté de son attitude n'est pas entachée, mais au contraire signalée par son déguisement. Sa nature royale ne s'abaisse pas dans la démarche ludique, elle s'y exprime. Symétriquement et de façon parallèle, la nature royale de Perdita est révélée par le déguisement d'un jour. Sa majesté est à la hauteur de l'audace aristocratique qui a conduit Florizel à pousser le jeu jusqu'à ces extrêmes. La leçon que donne le jeune couple, donc la conviction d'une permanence de sang royal, au-delà de tous les travestis ou simulacres, c'est la confiance en la survivance de la vie au sein de tous les hivers. Le côté cérémoniel de leurs vœux d'amour, ressenti comme le signe de la foi qui anime l'âme du prince, ainsi que la grâce qui inspire Perdita, ont une source qui échappe à la connaissance directe. Ces deux êtres sont en quelque sorte miraculeux :

> ***Polixenes (to Camillo)***
> *nothing she does or seems*
> *But smacks of something greater than herself*
> *Too noble for this place.* (4.4.157-9)[11]

Le langage des fleurs permet de décrire symboliquement le rythme de la vie humaine. Dans le monde pastoral, reflet allégorique du monde, l'homme est soumis au même rythme que la nature, et, selon Perdita, aucun art ne saurait s'opposer au cycle de la vie, aucune magie ne permet de tricher avec la mort. L'adéquation du langage de la jeune fille et de ses offrandes traduit l'assimilation de l'homme à la nature. Perdita offre à chacun les fleurs qui correspondent à son âge et elle appuie son geste en décrivant les étapes de la vie humaine, en termes de saison, grâce à des métaphores de vie, de vieillissement et de mort. La symbiose entre les apparences de la nature et les moments de la vie d'un homme est une constante du théâtre shakespearien. Chez Shakespeare, l'héroïne, quand elle est associée aux

[11] Polixenes (à Camillo) : « … rien dans ce qu'elle fait ou semble faire / Qui n'ait l'allure d'une nature plus élevée qu'elle-même / Bien trop noble pour ces lieux. »

fleurs, devient symboliquement une fleur et, inversement, les fleurs deviennent des personnes, surtout quand l'héroïne meurt jeune. Le symbolisme floral shakespearien reproduit le paradoxe de la vie et de la mort. Les fleurs portent en elles la dualité de la vie : elles peuvent soit donner, soit retirer la vie. Elles accompagnent les cérémonies de l'amour comme celles de la mort. Perdita fait ici usage de ce langage pour décrire les saisons de la vie, y compris, sous forme métaphorique, la saison de la mort.

L'attitude de Perdita lui est dictée par des considérations supérieures, comme si elle était inspirée d'Apollon. Dans une savante orchestration verbale, elle se place sur un plan anagogique. Son langage fait directement appel à une mythologie complexe. Le résultat immédiat de cet ésotérisme, quasiment miraculeux chez une bergère naïve et innocente, c'est le renforcement immédiat de la complicité d'âme qui la relie à Florizel. Seul l'auditoire savant est en mesure de comprendre la subtilité des références à Apollon-Phoebus, Vénus-Cythérée, Junon ou Pluton-Dis. Dans ces allusions savantes, Perdita trouve le moyen d'une transmutation essentielle, qui est le passage du monde terrestre, prosaïque et dangereux, bien au-dessous de son âme bien née, à un monde spirituel, à l'égal de Florizel, son âme-sœur. Il faut, à ce propos, comparer la démarche pure de l'un (4.4-24-34) et l'intuition inspirée de l'autre (4.4-99-108). La mort au monde terrestre, indirectement présente, est liée à l'amour sous sa forme la plus haute. Le mythe de Proserpine évoque la germination au cours de l'hiver, la fertilité, la permanence de la vie. Également, dans la tradition orphique et platonicienne, l'amour d'un dieu, donc la mort au monde terrestre, représente l'accession à la vérité, à la félicité éternelle. C'est à ce niveau anagogique que l'amour se relie à la mort. Perdita, avec une naïveté empreinte de sophistication et une humilité où transparaît sa noblesse d'âme, évoque conjointement les deux. Pour son auditoire aristocratique, chez les spectateurs et chez Polixenes, une double association relie la terre au ciel, le corps à l'âme, les humains aux dieux. Premièrement, c'est par l'intermédiaire de l'amour, ainsi que le relève Florizel, que les dieux prennent semblance humaine. C'est pour la cause de l'amour qu'Apollon se déguise en berger. Une lecture allégorique du *Conte* autoriserait à voir en Florizel l'équivalent humain du dieu de lumière. Deuxièmement et inversement, les humains acquièrent l'immortalité grâce à l'amour. C'est lorsqu'ils sont ensevelis (*entombed*) dans le cœur de l'être humain qu'ils accèdent à la lumière éternelle. Aussi peut-on dire de Perdita que, dans sa sagesse inspirée, elle rejoint l'esthétisme savant d'une Cour qui lui est étrangère. Sa simplicité recouvre toutes les philosophies. La description qu'elle donne de l'amour en fait une seconde Hermione. La terminaison dramatique apporte la conclusion que requiert la pastorale. Le surnaturel y est intimement lié à l'intrigue. La nature y est présentée et comprise comme le miroir des puissances divines et l'art des hommes, lorsqu'il ne tombe pas dans une imitation sacrilège, en est l'instrument fidèle. Le schéma divin y éclaire toutes les démarches humaines. Aussi, la souffrance des innocents, la mort de Mamillius, celle d'Antigonus, sont-elles parties intégrantes de la justice divine. Dès lors, la ré-

apparition d'Hermione apparaît comme un décret divin, ce que Paulina entreprend de démontrer avec une infinie patience. Hermione, protégée d'Apollon, prend les cieux à témoin de cette vérité. La dimension métaphorique de la scène est indissociable de sa construction dramatique. Hermione-statue n'a qu'à esquisser un mouvement pour que se produise le miracle voulu par les dieux, à l'instigation de Paulina. Il y a dans la substitution apparente d'une statue de pierre à une Hermione bel et bien vivante un processus de métaphorisation. La parataxe dramatique serait absurde si la statue et la personne, présences distinctes, se rejoignaient et se mêlaient l'une à l'autre de façon artificielle. Il n'y a pas, dans la scène de la statue, de processus de juxtaposition de deux termes, par le biais d'un illogisme du langage et de la mise en scène. La statue n'existe pas en tant que telle. Celle que l'on croit morte se révèle être vivante. L'amalgame qu'établit la représentation entre la statue d'Hermione et sa personne est un miracle de l'art. Que le peintre-sculpteur, ou le dramaturge, puisse représenter la nature au point que chacun peut s'y méprendre, telle est la justification du simulacre de Paulina. Qu'Hermione puisse être prise pour une statue apparaît comme un commentaire sur la vie humaine et sur l'art qui réussit à en donner une image parfaite. La construction allégorique et la trame dramatique se rejoignent dans cette mesure précise. Le lieu de la métaphore, c'est l'intersection de deux mondes dont l'un sert de comparant à l'autre. Il est loisible de voir dans ce dénouement le point de rencontre de deux mondes, celui des vivants et celui des morts, du temporel et du surnaturel, le nœud du conflit essentiel entre les forces du Mal et celles du Bien. La scène marque le sommet de la tragédie de Sicile, le moment où le remords de Leontes est tel qu'il appelle la mort (5.3.62-8), mais elle est surtout l'achèvement de l'intrigue pastorale, une construction vivifiante, une évocation quasi-paradisiaque, à la façon des dénouements du masque jacobéen, où l'allégorisation du thème dramatique sert à glorifier la monarchie. Des reflets contraires s'entremêlent et donnent son sens, son caractère baroque, à cette scène de réconciliation, entre les hommes et entre eux et les forces surnaturelles. La vie l'emporte sur la mort, qui la menace en permanence. Hermione, que l'on croit morte, est bien vivante. À l'inverse, Leontes, s'il refusait de croire en la statue, créerait un enfer spirituel, qui est une mort véritable. C'est dans cette perspective, à la fois temporelle et intemporelle, que le temps rédempteur trouve sa signification. La réconciliation finale est une re-découverte, une re-naissance, où l'expérience vécue prend une valeur intemporelle. Le temps de la découverte est, en même temps, le temps de la conscience. En dehors de la conscience, il n'est pas de temps privilégié, ce qui est un acquis de la réflexion chrétienne. Le signe dramatique de cette intemporalité, c'est le silence que l'intrigue a, jusqu'ici, associé aux personnages-victimes. Le tragique de leur destinée a pris naissance dans une rupture du silence, par la parole démente du roi de Sicile et celle, imprudente, du roi de Bohême, par l'intrusion de l'instant dans l'éternité de la conscience. Le dénouement indique la fin de ce silence, rompu, au bout de seize années, sous l'égide des pouvoirs divins. Hermione doit sa survie à la survie de Perdita, si bien que l'on peut dire que s'effacent, ici et maintenant, les limites temporelles. Le passé et le

futur se rejoignent, se projettent dans l'éternité d'un présent que sanctifie la volonté divine. Les fautes passées et leur rachat par la jeunesse vivifiante de Perdita et de Florizel s'associent à l'action présente. Hermione appartient bien à la structure intemporelle du temps et ses premières paroles s'adressent aux pouvoirs divins :

> ***Hermione***
> *You gods, look down,*
> *And from your sacred vials pour your graces*
> *Upon my daughter's head !* (5.3.121-3)[12]

La scène de réconciliation fait l'objet d'une exploitation allégorique. Alors que Leontes, comme un criminel qui se penche sur sa faute, fait un éternel de son passé et souhaite la mort afin d'éviter la rencontre avec son remords, Paulina lui propose l'antidote d'une mort allégorique :

> ***Paulina***
> *But here it is – prepare*
> *To see the life as lively mocked as ever*
> *Still sleep mocked death* (5.3.18-20)[13]

Le sommeil qui imite et/ou trompe la mort se compare à la vie que suggère l'illusion picturale ou dramatique. Le sommeil est préfiguration de la mort, à la façon dont la vie terrestre imite, en la préfigurant, la vie céleste. L'image connexe du chagrin qui rencontre sa propre mort, à l'intérieur des limites d'une vie, renforce le thème de l'imitation de la vie surnaturelle par la vie temporelle. Paulina exploite habilement cette allégorie :

> ***Paulina***
> *Do not shun her*
> *Until you see her die again, for then*
> *You kill her double* (5.3.105-7)[14]

Leontes, Orphée moderne, est mis dans l'obligation d'obéir aux dieux, afin de retrouver son épouse, sous peine de la perdre pour toujours. Douter équivaut à une double mort. L'utilisation sophistiquée de la théologie orphique – où l'épreuve initiatique de l'amour qu'est la descente aux enfers conduit Orphée à enseigner à l'âme les pièges à éviter après la mort – trouve dans la scène finale du *Conte*

---

[12] Hermione : « Ô dieux, abaissez votre regard. / Et depuis vos urnes sacrées, répandez vos grâces / Sur le front de ma fille ! »

[13] Paulina : « Mais la voici – soyez prêt / À découvrir la vie imitée de manière aussi vive / Que le morne sommeil ait jamais imité la vie. »

[14] Paulina : « Ne la repoussez point / Sauf de la voir mourir à nouveau, car c'est ainsi / Que vous la tueriez deux fois. »

d'hiver une résonance particulière. Si Leontes rejetait le miracle de la statue vivante, il la condamnerait à une deuxième mort. Qu'il la croie morte importe moins que sa propre attitude, face à la pensée d'Hermione vivante. Le souvenir des péchés passés ne conduit qu'à une impasse spirituelle. La seule issue possible est dans une démarche initiatique, où l'espoir se détache des formes temporelles. La thaumaturgie de Paulina a une structure intemporelle. L'art qui transforme la nature, lorsqu'il fait appel, tel l'alchimie sous sa forme spirituelle, à des systèmes d'harmoniques et non à des forces occultes et démoniaques, est en accord avec la loi divine. L'exploitation allégorique du temps se justifie ainsi par la rédemption qui s'opère dans l'esprit de Leontes. Le signe dramatique de cette transmutation spirituelle, c'est sa conversion, pourrait-on dire, à l'intemporel. Face à la représentation d'Hermione, « sans pareille », demeurée intacte dans le souvenir, son époux exprime le souhait que cette rencontre dure vingt ans encore – le temps d'une autre expiation, d'une autre génération, celui qu'il faut effacer lorsque l'on souhaite se retrouver en son fils. Vingt années ne sont rien face à l'éternité d'un instant. La scène associe les générations grâce à cet effacement du temps réel, au profit d'un temps imaginaire :

> ***Paulina*** *Shall I draw the curtain !*
> ***Leontes*** *No, not these twenty years.*
> ***Perdita*** *So long could I*
> *Stand by, a looker on.* (5.3.83-5)[15]

Le dénouement du *Conte d'hiver* se lit, en définitive, comme une Défense et Illustration de l'art. Loin de s'opposer ou de contraindre la nature, le métier du peintre, du sculpteur, du dramaturge traduit et révèle la création divine, en imitant sa subtile fusion des contraires. L'art, sous sa forme la plus haute, est un reflet de l'harmonie universelle. La musique, écho de la musique des sphères, signe du règne d'Apollon sur le monde, accompagne tout naturellement les paroles révélatrices de la prêtresse sacrée, car la musique a une valeur rédemptrice. La résurrection d'Hermione est ainsi une reconquête de l'harmonie par les hommes. Elle correspond à la plus haute étape dans l'ascension de l'âme vers la connaissance. La statue que possède Paulina, laquelle sait jouer sur les mots, est l'œuvre supposée de Julio Romano, élève de Raphaël, maître incontesté de la perspective et de l'illusion sculpturale, célèbre par des tableaux et des sculptures en trompe-l'œil. Paulina, à l'instar d'un mécène de Mantoue, possède une galerie de « singularités », c'est-à-dire une collection d'œuvres d'art disposées en perspective. Elle convie ses hôtes à admirer l'identification de l'art et de la nature, à s'étonner devant la résurrection de la vie par l'entremise de l'art. Les spectateurs sont graduellement amenés à accep-

[15] Paulina : « Dois-je tirer le rideau ? »
Léontès : « Non, pas d'ici vingt années. »
Perdita : « Tout ce temps-là, je pourrais / Rester debout à regarder sans cesse. »

ter une illusion qui s'ancre dans le réel, à passer de la résurrection par l'intermédiaire de l'art à une re-naissance véritable. Toute la démarche de Paulina consiste à rendre littéralement vraie la métaphorisation artistique, à authentifier, l'un grâce à l'autre, les deux mondes de l'art et de la vie. Hermione vivante est prise, dans le silence et l'immobilité, pour une statue, de même qu'une statue de Julio Romano, qui imite la vie à la perfection, passe pour une personne vivante. Par étapes successives, Paulina démontre la réciprocité entre l'objet d'art et le spectateur, elle établit les conditions d'une complicité réelle entre l'image que représente l'œuvre d'art et le spectateur arrivé à une certaine étape spirituelle. Les yeux d'Hermione bougent parce que Leontes est arrivé à l'étape finale de son repentir. L'invraisemblable, le miracle inespéré, à l'instar de la métaphorisation pure qu'est un conte de fées, traduit donc une vérité essentielle. Le miracle de la résurrection d'Hermione que nous dit le *Conte d'hiver*, c'est d'abord celui de la rédemption de Leontes. Le conte, ici métaphore dramatique où se retrouve le génie de Shakespeare, c'est l'image d'une aventure spirituelle. Ainsi, l'illusion théâtrale rejoint-elle la vie dans ce qu'elle a d'essentiel. L'art du théâtre n'est pas un simple artifice. Il a sa part dans l'organisation divine du monde.

Raymond GARDETTE
Université de Paris IV-Sorbonne

LES PERSONNAGES DANS *LE TRAIN DU MONDE* DE WILLIAM CONGREVE SONT-ILS DES « *FOOLS* »[1]?

La pièce intitulée *Le Train du Monde* (*The Way of the World*) fut jouée pour la première fois en mars 1700 et n'emporta pas tous les suffrages du public et des gens de lettres, en raison de la polémique qui régnait alors au sujet des comédies à la mode, vivement critiquées depuis les *Country Conversations* (1594), de James Wright, et *King Arthur* (1696), de Sir Richard Blackmore, parce qu'elles s'attaquaient au clergé, trop facilement bafoué sur scène, tout autant qu'à la morale, à l'ordre social, à la religion et même à la tradition littéraire. On n'acceptait pas qu'elles rendissent le vice aimable et qu'elles missent en valeur les roués ou libertins (« *rakes* »). On voulait, au contraire, qu'elles châtiassent les mœurs, comme le souhaitait le poète Jean de Santeul (« *Castigat ridendo mores* ») et fissent régner la justice poétique. À la décharge de William Congreve, disons toutefois que, dans sa pièce, il ne met pas en scène d'ecclésiastiques, refuse de se montrer didactique de peur de déplaire (« car qui oserait corriger un Londres si réformé » ?)[2], et qu'il ne tourne pas le dos à la justice poétique. Pour sa part, Pope, qui l'admirait beaucoup, avant de revenir sur son panégyrique de 1720, lui reconnaît des qualités mais n'arrive pas vraiment à démêler le vrai du faux dans la psychologie des personnages, ce qui l'amène à se poser une question ambiguë à laquelle il n'apporte d'ailleurs aucune réponse :

> *« Observe how seldom even the best succeed:*
> *Tell me if Congreve's fools are fools indeed? »*

Nous ne sommes pas dans un dilemme shakespearien, comme dans le fameux monologue d'Hamlet, et il nous est en effet loisible de nous poser la question de savoir si les personnages du *Train du Monde* sont, oui ou non, des « *fools* ». C'est donc au travers de la polysémie du mot « *fool* » que nous chercherons à analyser la comédie de William Congreve, à dégager ce qui, en elle, est vrai ou faux, et à mettre en lumière la vision du monde qu'elle propose.

---

[1] Allusion au vers de Pope, dans ses *Satires et Épîtres imitées d'Horace*, et cité plus loin.

Le mot "*fool*" est intraduisible en français, car il recouvre des sens multiples : sot, imbécile, fou (du roi), sans doute, mais aussi fat et snob, dans le sens où l'entendait Thackeray. Notons que ces deux dernières acceptions ne sont pas enregistrées par Maxime Kœssler et Jules Derocquigny, dans *Les Faux amis ou les pièges du vocabulaire anglais* (Vuibert, 1928), ni par Michel Ballard, dans *Les faux amis* (Ellipses, 1999).

[2] "For so reformed a town who dares correct?" ("Prologue", vers 32).

Toutes les citations du *Train du Monde* fournies dans cet article sont empruntées à la traduction d'Aurélien Digeon (Aubier, Éditions Montaigne, Paris, 1943, 311 p.).

Congreve, qui se range aux côtés des « sots écrivailleurs » (les « *scribbling fools* »), fait donc de ses personnages également des « *fools* », avec leurs qualités et leurs défauts, mais on pourrait aussitôt ajouter des « *wits* »[3], authentiques ou prétendus, soucieux qu'il est de respecter les règles du théâtre de la Restauration destiné à une classe particulière de la société brillante de l'époque (« *court wits* » ou « *town wits* »), désireuse de rejeter les contraintes sociales du puritanisme de la génération précédente. Le soin qu'il apporte à définir le « *wit* » et à le différencier de ses imposteurs et contrefaçons dans son *Essay Concerning Humour in Comedy* (1695) implique que ses « *fools* » ne sont que des épiphénomènes brillamment individualisés qui mériteraient sans doute mieux l'appellation de « *wits* », c'est-à-dire d'aristocrates à la fois raffinés et brutaux, libres de manières et de propos, ne cherchant dans un hédonisme facile que la satisfaction de leurs plaisirs.

La comédie française du XVIIe siècle nous fait penser à Molière. On sait que ce dernier a défini lui-même le genre de comédie classique qu'il a pratiquée dans toutes ses pièces. Ainsi, dans sa *Dissertation. La Critique de l'École des femmes* (1663), il écrit :

> *« Lorsque vous peignez des hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle... »* .

Appliquée au *Train du Monde*, cette définition ne correspond certainement pas. En effet, la nature, pour les classiques français, c'est l'homme intérieur, et non pas la « *natura naturata* ». La jeune et accorte Millamant ne nous laisse aucun doute à ce sujet, quand elle s'exclame :

> *« J'ai la marche en horreur; c'est un plaisir de campagnarde ; je déteste la campagne, et tout ce qui s'y rapporte »* (IV, i).

Et quand sa mère, Lady Wishfort, déçue par son comportement et par celui de son soupirant Mirabell, confie à sa prétendue amie Mme Marwood :

> *« Je me retirerais dans une solitude, un désert, et je soignerais des moutons innocents, parmi les bosquets et les murmures des ruisseaux»* (V, ii),

soyons assurés que, malgré sa misanthropie (I, i), elle ne sauterait nullement le pas à l'instar du Jacques de la pièce de Shakespeare (*Comme il vous plaira*).

De fait, les personnages de Congreve ne sont pas amateurs d'air pur et de beaux paysages. Ils fréquentent volontiers les salons et, hommes et femmes, ils sont

[3] Autre mot intraduisible recouvrant les sens de bel esprit, homme d'esprit, ami du plaisir, égoïste, fidèle à son "décorum" personnel, attentif à son langage et à son habillement

devenus « des langues, et de jolies langues encore » (« *turned into tongue, and trim ones too* »), comme disait, à propos des hommes seulement, la Béatrice de *Beaucoup de bruit pour rien* à Bénédict, jeune seigneur padouan voué au célibat (IV, ii).

En réalité, pour Congreve, dont la verve ne veut pas être bridée, il s'agit de s'attacher à certains traits de caractère généraux. C'est ainsi que, dans son *Essay Concerning Humour in Comedy*, il distingue ceux qu'il qualifie de « *Witwouds* » (les faux esprits) et de « *Witless* » (les sans esprits) de ceux qui répondent à sa conception des « *Truewits* » (vrais esprits). Pour autant, tout comme le Vénitien Goldoni, il ne s'élève pas au-dessus de la réalité contemporaine qu'il connaissait et ne cherche nullement à créer des types éternels de la littérature, centrés sur un trait de caractère dominant comme Molière (Agnès, Harpagon, Tartuffe, sont devenus, par exemple, des antonomases). Aussi, au lieu de synthèse psychologique, il offre une étude fragmentaire de ses personnages dont il met en évidence certains aspects dans leurs rapports entre eux. Peu soucieux d'approfondir en effet, il s'appuie, en fait de « *Wit* », sur cette autre notion indéfinissable, qu'on appelle « *humour* ». Il montre ses personnages comme autant de « belles perruques brillantes » (II, ii), espèce de créatures superficielles voltigeant « comme des papillons autour de la chandelle » (II, ii), cherchant désespérément à refléter l'esprit ambiant, en faisant assaut de bel esprit, avec plus ou moins de brio. Ainsi, Witwoud et Mirabell, malgré leur différence, fréquentent le même milieu où n'existe aucune hiérarchie, où l'individualisme règne en maître absolu, où intelligence et sottise se mêlent. Witwood traite son demi-frère de « *fool* » (I, ii) ; mais, qu'en est-il de lui-même ? Mirabell a beau faire allusion à son bel esprit, il n'en regrette pas moins, ironiquement, qu'il n'ait pas autant de bonté que d'esprit (I, ii) et qu'il soit « un ami intéressé et faux », un amant perfide et dangereux (II, ii). Quant à Mirabell, on voit en lui un « homme de plaisir et du monde » (I, ii), auquel Mme Marwood reproche d'être « d'une fierté insupportable » (II, i), capable, dans une conversation, de monopoliser tout l'esprit (I, ii). Il paraît nous venir tout droit de la comédie de la Restauration et nous rappelle, d'une certaine manière, le Bénédict de Shakespeare (Cf. *Beaucoup de bruit pour rien*). C'est en fait un vrai esprit, comme nous le verrons plus loin, et nullement un de ces jeunes écervelés jouisseurs et cyniques caractéristiques des pièces de Wycherley. Sans donc mettre en doute la sincérité de Congreve, qui nous fournit le critère de création de ses personnages dans son *Essay Concerning Humour*, tâchons donc de comprendre ses intentions véritables, de distinguer le vrai du faux dans la peinture de ses personnages, et de voir, comme nous l'avons déjà indiqué, si nous avons affaire à de purs « *fools* » ou non.

Dès le « Prologue », nous sommes fixés : le qualificatif de « *fool* » est conféré généreusement dans chacun des quatre premiers vers. Dès le premier, une restriction est faite :

« Parmi les quelques sots affligés d'une mauvaise étoile. »

Cette restriction nous conduit tout naturellement à déduire que dans le monde de Congreve, le « *fool* » (qu'Aurélien Digeon traduit par le « sot ») prospère : de ce simple vers, l'auteur énonce discrètement un jugement qui a force de philosophie : le « train du monde » (III, iii), c'est au moins en surface la foire aux sots. La sottise n'est d'ailleurs pas une denrée limitée à une partie des membres de la société ; en fait, plus que l'injure à la mode, c'est une manière d'être qui caractérise parfois les gens intelligents qui ne se conforment pas toujours aux règles du jeu de société. Il n'y a pas, à vrai dire, de gens sots ou intelligents *ad æternam*. Millamant, qui ressemble un peu à la Célimène du *Misanthrope*, bien qu'elle soit moins intelligente qu'elle, n'est pas elle-même à l'abri des « *follies* » qu'elle reproche aux hommes (III, iii), comme le reconnaît son amoureux Mirabell, au cours d'une conversation avec Fainall :

> *« Ses folies sont si naturelles, ou si adroites, qu'elles lui sont seyantes; et les mêmes affectations qui dans une autre seraient odieuses, ne font que la rendre plus séduisante »* (I, ii).

Telles sont les illusions de l'amour dans ce « monde pervers » (V, ii), qui fait écho aux épines et aux dangers de ce monde évoqués par le Bâtard du *Roi Jean*, et au « triste monde » auquel font allusion Falstaff (*Le Roi Henri IV*) et Jacques (*Comme il vous plaira*). Mirabell ne fait aucune difficulté à admettre la transmutation valorisante de l'objet de sa passion, en transformant de gaîté de cœur en perfections les défauts même de Millamant, en nous rappelant ainsi Lucrèce (*De Natura Rerum*, IV, 1149-1166), et surtout la fameuse tirade d'Éliante (*Le Misanthrope*, II, v, 711-730):

> *« …Pour un homme de discernement, je suis un amant trop passionné; car je l'aime avec toutes ses fautes; mieux, je l'aime pour* ***ses*** *fautes »* (I, ii).

Mais, en se montrant trop passionné, en opérant cette sublimation esthétique qui conduit un amant « dont l'ardeur est extrême » à aimer « jusqu'aux défauts » de la personne aimée (*Le Misanthrope*, II, v, 729-730), il s'assimile à un sot (« *fool* »), puisque passion et sottise sont synonymes au XVIIIe siècle. Il complique sérieusement le problème pour nous, car nous nous posons alors la question de savoir s'il existe une différence entre les « *fools* » en titre et « les autres ». D'ailleurs, quand on lit la pièce, on se demande s'il existe des « *fools* » bien spécifiques, vu l'emploi généreux qui est fait du mot « *fool* » que les personnages servent à toutes les sauces. Mme Fainall, qui ne se gêne pas pour traiter les hommes de « vipères » (II, i), Mme Marwood et Millamant sont parfaitement d'accord pour convenir que tous ces « messieurs » constituent une belle engeance de « *fools* ». Cependant, à tout prendre, pensent-elles, leur sottise est moins agaçante que peut l'être la

méchanceté féminine. De plus, Mme Marwood estime qu' « un sot et une étoffe à la mode trouveraient grâce de temps en temps, [qu'] on s'en accommoderait pour le plaisir de changer » ; et Millamant renchérit en portant un jugement caustique sans appel :

> *« Je consentirais à m'en accommoder, s'ils étaient pareils à l'usage ; mais les sots sont inusables, c'est du plus solide drap du Berri ! autrement on pourrait les donner à sa femme de chambre au bout d'un jour ou deux »* (III, ii).

De leur côté, les hommes ne se reconnaissent pas comme « *fools* » ; mais ils n'hésitent pas à traiter certains autres hommes de « *fools* » également. Ainsi, parlant de Fainall, Mirabell dit :

> *« C'est un sot doué d'une bonne mémoire, avec quelques miettes de l'esprit des autres »* (I, ii).

Il va plus loin, en exprimant le souhait que l'Angleterre devrait « prohiber l'exportation des sots » (I, ii). Witwoud n'hésite pas, quant à lui, à qualifier Sir Witwoud de « *fool* » (I, ii).

Cependant, il ne faut pas se laisser impressionner par ces jugements à l'emporte-pièce. Lady Wishfort, mère de Mme Fainall et tante de Millamant et de Sir Wilfull, est loin d'appartenir à la classe des sots patentés. Elle semble s'apparenter plutôt aux « *humours* ». C'est un être de chair et de sang et non pas un type jonsonien. Comme l'indique Sir Wilfull à Mirabell, c'est une quinquagénaire coquette, c'est une « vieille friperie », pour citer sa servante Foible (III, i), qui essaie de réparer des ans les irréparables outrages, en se maquillant à outrance :

> « *Ami ne craignez rien, je vous soutiendrai ; parbleu, ces froncements de sourcils ne peuvent pas vous tuer — et d'ailleurs — écoutez, elle n'osera pas les froncer trop fort, ses sourcils, parce que sa figure n'est pas à elle. Corbleu, si elle voulait plisser son front, il se riderait comme la peau d'un fromage à la crème... »* (V, ii).

Elle aime bien le « ratafia rouge » et l' « eau de cerise » (III, i) et est dévorée par une sensualité débordante, capable de céder à une occasion (III, i), bien qu'elle s'en défende (IV, ii), et épouserait un âne coiffé, à en croire sa fille, Mme Fainall, pour calmer ses ardeurs (II, ii). Elle fait part de son inquiétude à sa femme de chambre, Foible, de peur que son prétendu soupirant ne soit pas assez entreprenant, car, de son côté, elle ne saurait heurter les convenances qui sont une obsession chez elle :

> « *Mais es-tu sûre que Sir Rowland ne va pas faillir à se présenter ; ou*

> *ne faillira-t-il pas quand il sera là ! Sera-t-il entreprenant, Foible ? poussera-t-il sa pointe? Car il n'est pas entreprenant, ce n'est jamais moi qui violerai les convenances : je mourrai de confusion, si je suis forcée de faire des avances. Oh ! non jamais je ne pourrai faire des avances. Je vais défaillir s'il faut qu'il s'attende à des avances. Non, j'espère que Sir Rowland est trop bien élevé pour mettre une dame dans l'obligation de ne pas respecter les formes, mais je ne veux pas être trop réservée, non plus, je ne veux pas le réduire au désespoir, pourtant un peu de hauteur ne fait pas de mal ; un peu de dédain est piquant »* (III, i).

Elle peut nous donner l'impression d'être un personnage grotesque d'un autre âge, toute de « camphre et encens, chasteté, parfum », comme ironise Waitwell (IV, ii), elle est pourtant sympathique, bonne, humaine. On peut lui savoir gré d'appartenir à la classe des sans-esprits, car, après tout, sa vision de la réalité est plus saine que celle de certains autres personnages de la pièce qui s'appuient sur une situation présente constamment interprétée par des comparaisons élaborées ou des mots d'esprit. Qu'on le veuille ou non, sa compréhension de la situation et sa sincérité emportent l'adhésion des spectateurs, et la magie de son emportement lui donne quelque chose de la « *diva* » d'un opéra, quelque chose de la Catharina de *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare. C'est incontestablement une grande dame du XVIIIe siècle qui ne manque pas d'une certaine profondeur psychologique. Mirabell, qu'elle a poursuivi de ses assiduités, est méchant dans l'analyse qu'il en fait à Fainall (I, i) :

> « *J'ai fait tout ce qu'on peut faire, raisonnablement, et en conscience; je suis allé jusqu'au dernier degré de la flatterie, j'ai commis une chanson à sa louange. Mieux encore, j'ai trouvé un ami pour la faire figurer dans un vaudeville, où on lui faisait le compliment de lui supposer une intrigue avec un jeune étourdi; j'ai même poussé la chose encore plus loin, jusqu'à lui dire que les mauvaises langues faisaient remarquer qu'elle avait grossi tout d'un coup; puis, quand elle resta chez elle pour soigner son hydropisie, je la persuadai qu'à en croire les bruits qui couraient, elle serait en train d'accoucher. C'est le diable, s'il faut aller plus loin encore dans la flatterie d'une vieille femme! À moins qu'on ne s'efforce positivement de la débaucher en personne: et cela ma vertu me l'interdisait. Quant à sa découverte, que mon amour pour elle était simulé, c'est à votre amie, ou à l'amie de votre femme, Mme Marwood, que je la dois »* (I, i).

Certes, il est agaçant pour un jeune homme comme Mirabell d'être sollicité par une vieille dame, comme il peut l'être également pour une jeune femme sollicitée par un vieux monsieur. Mais la frustration sexuelle de « la vieille Lady Wishfort »

serait mieux comprise aujourd'hui qu'elle ne l'était de son temps. La femme quinquagénaire a souvent une sexualité plus épanouie que celle d'une jeunesse, même si la ménopause entraîne de gros changements physiologiques chez elle. Mariée ou célibataire, elle est capable de pratiquer les rapports sexuels avec succès. Malheureusement, à l'âge de Lady Wishfort, elle ne devient, très souvent, que la caricature de sa jeunesse et, par conséquent, cesse d'être un objet d'attraction et de séduction, comme l'admet Mme Fainall (II, ii).

Sir Wilfull Witwoud, demi-frère de Tony Witwoud, neveu de Lady Wishfort, et cousin de Mme Fainall et de Mme Millamant, représente le squire qui, à la Révolution de 1688, s'est enfermé dans son manoir du comté de Shropshire (III, iii), s'est replié sur lui-même, et commence seulement à vouloir s'intégrer à la société londonienne:

> *« ...J'ai envie de rester un brin à Londres, pour apprendre un peu l'idiome d'abord, avant de traverser la mer. Je voudrais acquérir une teinture, comme on dit, de leur français, avec quoi converser dans les pays étrangers. »* (III, iii).

Il va partir (I, ii), avec quelque appréhension (III, iii), mais avec la bénédiction de Millamant et de Lady Wishfort (IV, ii), après avoir réglé ses affaires et en espérant, en bon « *tory* » que Congreve en fait, que « la paix se maintienne, et, par suite, que les taxes soient baissées » (III, iii). Il est, d'après Fainall, « un bizarre mélange de timidité et d'entêtement » (I, ii). Il se révèle assez original, grossier, brutal ; c'est un ivrogne, un sac à vin, selon l'expression imagée de Lady Wishfort (IV, ii), capable, quand il est ivre, de devenir « aussi amoureux que le monstre de Shakespeare dans *La Tempête*, et à peu près de la même manière » (I, ii), et, de plus, un braillard et un homme peu soigné (III, iii). Il manque tellement d'esprit qu'il fait un jeu de mots douteux sur le nom du poète Suckling (=nourrisson) :

> *« Plaît-il ? Suckling ? Je n'ai rien d'un nourrisson, Cousine, ni même d'un enfant. Dieu merci, je suis majeur. »* (IV, i).

Cependant, il est lucide à propos de la mode et de son demi-frère qui ne peut s'empêcher de dévider ce qui lui passe par la tête :

> *« La mode est une sotte ; et vous, mon cher frère, vous n'êtes qu'un fat. »* (III, iii).

Bon prince, cependant, il sait s'effacer, à la fin de la pièce, pour laisser la place à Mirabell (V, iii).

Le « *fool* » véritable est incontestablement Petulant, soupirant de Millamant. Intellectuellement, en dépit de ses efforts, il est bien au-dessous de son compère

Witwoud, de Mirabell et de Millamant. Molière en eût fait un précieux ridicule dans une de ses pièces. Petulant relève plus de la caricature simpliste que de l'être de chair. C'est, contrairement à la profession de foi du « Prologue », une silhouette de farce voulue malgré tout par Congreve qui regrettait cette absence (« point de farce ; mais c'est là une faute »), et dont les gesticulations, les poussées de fièvre, les prétentions, ne dissimulent pas les défauts : franchement irréfléchi, stupide, épais, et même goujat, ivrogne (IV, i), peu cultivé, menteur « comme une femme de chambre, ou comme le portier d'une femme de qualité » et n'ayant « pas plus de savoir-vivre qu'un huissier » (I, ii), dépourvu de ce « *wit* » qui consiste bien en une attitude en face du monde et du moindre bon sens, il ne dupe personne car ses raccourcis verbaux sont la manifestation d'une pensée chétive (cf.I, ii), l'éructation ennuyeuse et vulgaire d'un « épitomateur de mots », d'un « détailleur de phrases », qui débite « des rognures de rognures, comme un fabricant de pelotes à épingles », d' « un parleur en sténographie » (IV, i), pour citer son acolyte Witwoud qui ne manque pas de finesse à ses heures. Il promène à la cour comme à la ville une bassesse de fond et de forme qu'il croit de bon ton et prend l'injure malsonnante pour référence. « À votre cheval, Monsieur, votre cheval est un âne, Monsieur ! » (III, iii), lance-t-il à Sir Wilfull. Plus tard, au cours de sa querelle avec Witwoud, il manque d'arguments et s'exclame :

> *« Et toi (sans figure de rhétorique) tu es juste une moitié d'âne, et Baldwin là-bas, ton demi-frère, est l'autre moitié. Des Gémeaux d' ânes, si on les coupait en deux, en feraient quatre comme vous. »*
> (IV, i).

Dans la même dispute, son idée de la mise en boîte se borne à une comparaison immonde, digestive :

> *« Arrière, je ne veux plus embrasser d'hommes. J'ai embrassé ton jumeau là-bas en manière de réconciliation et maintenant cela me reste sur l'estomac comme un raifort. »*

Il s'y révèle également brutal et vulgaire :

> *« Va donc porter une araignée au singe de ta maîtresse ! Cherche les puces de ton chien, et lis des romans — moi, je vais me coucher avec ma bonne. »*

Nullement complexé par son illettrisme, il répond à Millamant qui lui fait part de l'horreur qu'elle éprouve pour un homme sans culture :

> *« Pourquoi un homme qui ne sait pas lire serait-il plus empêché de se marier que de se faire pendre ? L'aumônier de la prison est payé pour*

> *lire les prières, tout comme le prêtre de la paroisse pour réciter le service de mariage. Quant à ce qui doit se passer après, dans un cas comme dans l'autre, on n'a pas besoin de livre pour ça ; alors ça revient au même. »* (III, iii).

Parfait personnage jonsonien, il avoue lui-même qu'il agit au rythme de ses humeurs. Ainsi, il peut se révéler cruel. Mirabell s'en étonne et espère qu'il sait se contenir avec des personnes de condition. Il n'en est rien et il répond d'une manière abrupte :

> *« De condition ! Je me soucie de condition comme d'une pomme sèche, quand l'humeur m'en prend ! »* (I, ii).

Quand Witwoud essaie de minimiser les querelles qu'il a avec lui, en parlant de « quelques assauts de bel esprit », et en ajoutant que « les querelles de gens d'esprit sont comme les querelles d'amoureux » et qu'ils sont « d'accord sur le principal, comme basse et dessus en musique », il répond qu'il est bien d'accord, sauf quand il est d'humeur de contredire, et ajoute :

> *« Lui arrive-t-il de dire que le noir est noir, quand je me sens d'humeur à dire qu'il est bleu — bon pour cette fois, cela ne fait rien. Mais si je suis d'humeur à le prouver, il faut qu'il en passe par là. »* (III, ii).

Plus tard, il reproche à Millamant, témoin involontaire d'une nouvelle querelle entre Witwoud et lui, d'être le sujet de cette querelle. Elle s'en étonne. Alors, cette espèce de soudard, ce mufle caractérisé par sa crétinerie congénitale, évoque toujours son humeur d'une bouche pâteuse et dans les fumées de l'ivresse :

> *« Quand je suis d'humeur à me quereller je puis fonder mes conclusions sur des sujets moins importants encore. À supposer même que vous ne soyez pas jolie : qu'importe ? si je suis d'humeur, moi, à prouver que vous l'êtes ? Mais en serai-je récompensé ? Dites-le, sinon, chargez-vous de défendre votre visage vous-même la prochaine fois. Quant à moi, je vais dormir » (*IV, i).

Petulant jure dans cette société policée où il évolue. On se demande ce qu'il y fait. Il n'a pas même le don du verbe de Witwoud, son sens de la repartie et son esprit. Il n'arrive pas à se mouvoir dans la sphère des abstractions et limite son vocabulaire à peu de mots. Il répète ces mots sans vraiment comprendre leur sens, comme dans sa querelle avec Witwood (III, iii). Mirabell résume bien la psychologie du personnage, au cours d'une conversation qui tourne autour de lui, avec Witwoud et Fainall, même si Witwoud ne partage pas ce point de vue :

> *« Je vois, il dit quelquefois des vérités mal à propos, parce qu'il n'a pas le talent de déguiser ? »* (I, ii).

Tony Witwoud, autre soupirant de Millamant, que nous avons déjà évoqué, est bien différent. Demi-frère de Sir Wilfull Witwoud par une première femme, qui était sœur de Lady Wishfort (I, ii), il ne dépare pas dans le monde éveillé des Mirabell, des Millamant, des Fainall, et consorts. D'ailleurs, Fainall, en le comparant à son demi-frère Sir Wilfull, fait un parallèle plutôt flatteur pour lui :

> « *Witwoud et le chevalier vivent parallèlement, comme un néflier greffé sur un pommier sauvage. La nèfle vous fond dans la bouche, et la pomme sûre vous agace les dents; l'une est toute pulpe, l'autre tout trognon »* (I, ii).

Il reconnaît qu'il « ne manque pas de bonté, et [qu'il] n'est pas toujours dépourvu d'esprit » (I, ii). Mais Mirabell ajoute tout de suite :

> *« Pas toujours ; simplement toutes les fois que la mémoire lui fait défaut, et que son stock de comparaisons s'épuise. C'est un sot doué d'une bonne mémoire, avec quelques miettes de l'esprit des autres. C'est un homme dont on ne peut jamais aimer la conversation, bien qu'on puisse l'endurer de temps en temps. À vrai dire, il possède une qualité : il n'est pas susceptible ; car il est si charmé de passer pour bien entendre la plaisanterie, qu'il vous traduira un affront en raillerie innocente, et devant une impolitesse déclarée, un mot insultant, parlera de « satire » et d' « esprit pétillant »* (I,ii).

Donc, point de malignité chez lui mais un irrépressible besoin de se mettre en valeur, de se parer des plumes du paon, de plastronner chaque fois que l'occasion se présente. Il lasse Millamant par ses comparaisons qui fusent à tort et à travers et qu'il croit amusantes :

> *Mme Millamant. — Oh, j'ai renoncé à tout fracas aujourd'hui, je me suis hâtée de traverser la foule comme...*
> *Witwood. — Comme un favori qui vient de tomber en disgrâce ; et avec une suite aussi peu nombreuse.*
> *Mme Millamant. — Cher Monsieur Witwoud, trêve de comparaisons ; car j'en suis aussi lasse...*
> *Witwoud. — Qu'un médecin du bon air ; je ne puis pas faire autrement, Madame, même si c'est à mon détriment.*
> *Mme Millamant. — Encore ! Mincing, mettez-vous là, entre moi et ses bons mots.*

> *Witwoud. — C'est cela Madame Mincing, comme un écran devant un grand feu; je dois avouer qu'aujourd'hui je brille, je suis éblouissant* » (II, ii).

Il est loin de s'inspirer des pensées de Pascal sur l'esprit et sur le style (Cf. *Pensées*, article premier). Il ne se fixe pas une règle de conduite simple et, au contraire, il met tout en œuvre pour paraître. Il aime s'écouter discourir et nous devons avouer que certaines de ses formules sont heureuses :

> *« ...L'amitié sans liberté serait aussi ennuyeuse que l'amour sans la jouissance, ou le boire sans savoir à qui trinquer. »* (I, ii)

> *« ...Un bel esprit n'a pas plus à être sincère qu'une femme à être constante; chez lui ce serait défaut de talent, et chez elle défaut de beauté. »* (I, ii).

Ce n'est sans doute pas un « *Truewit* » ; mais, s'il cherche à faire oublier ses humbles origines, en suivant la mode de Londres, ce que son demi-frère lui reproche (III, iii), il n'en est pas moins un « *wit* » authentique, capable de manier le langage raffiné, la phrase équilibrée, la syntaxe rigoureuse et vigoureuse d'un Fainall ou d'un Mirabell. Il lui arrive malheureusement de ne pas savoir se limiter et ses comparaisons se révèlent parfois trop mécaniques au point de porter à faux. Cette exagération, trop prolongée et trop systématique, est le signe d'un manque de discernement, l'expression d'une niaiserie chez lui. Au fond, la vie pour lui se résume à un exercice de style. Le bel esprit authentique, préoccupé de s'exprimer clairement et sans affectation, considère que le style se porte comme un vêtement bien fait à certaines occasions. Or, Witwoud veut rester constamment endimanché et, ainsi, ne se rend pas compte que sa vision est déformée. Il fait preuve de cette raideur que Bergson analysera fort bien, plus tard, dans *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Il ne comprend pas qu'il ne suffit pas de se réclamer des « belles manières de cour » (III, iii), de chercher, dans « une fabrique de fats » (III, iii), à emprunter l'esprit des autres, mais qu'il faut encore user de tout cela à bon escient.

Passons sur les personnages secondaires de Betty, serveuse effrontée dans une pâtisserie (I, i et ii)[4], du valet (I, i, III, iii), de Peg, qui fait une courte apparition (III, i), de Foible, respectivement servante et femme de chambre de Lady Wishfort, de Waitwell, laquais de Mirabell, et de Mincing, femme de chambre de Millamant, qui échappent à la classification de Congreve. En effet, en tant que domestiques, ils se trouvent en dehors des limites du monde des « *wits* ». Le couple Foible-Waitwell, qui servira les desseins de Mirabell, avec le mariage fictif organisé entre

[4] Congreve parle de "*chocolate house*". Aurélien Digeon traduit par "pâtisserie". En fait, il s'agit d'un "café", d'un "salon de thé". Cf. *La bottega del caffè* de Carlo Goldoni (1707-1793).

Lady Wishfort et Waitwell qui se fera passer pour le prétendu Sir Rowland, appartient à la catégorie des sans esprits (« *Witless* »). Quant à Mincing, si elle ne ressemble pas vraiment aux servantes de Molière ou à la Mirandoline de *L'Aubergiste* (*La Locandiera*) de Carlo Goldoni, elle a, malgré sa gaucherie et sa sottise, le sens des reparties (V, iii) et des figures de style hardies :

> « *Madame, je suis venue avertir Madame que le dîner s'impatiente* » (III, iii).

Quand sa maîtresse la prend à témoin, au cours d'une conversation qu'elle a avec Mme Fainall et Witwoud, en évoquant les papillotes qu'elle lui fait faire avec les lettres écrites en prose ou en vers qu'elle reçoit, on peut dire que son pataquès touche au « *conceit* » [5] :

> « *J'en eus la crampe aux doigts, je vous l'assure : et tout cela pour rien. Mais quand Madame fait ses papillotes avec des vers, ses cheveux tiennent le lendemain le mieux du monde, c'est net, c'est fertillant*[6] » . (II, ii).

Avec sa naïveté et son franc-parler, elle nous rappelle la Martine des *Femmes savantes*.

Avec Fainall, amoureux de Mme Marwood, nous avons affaire à un « *wit* » également. En effet, il fait preuve d'un intellect acéré, d'une rapidité d'esprit remar-quable, d'un langage châtié, de belles manières. Au premier acte de la pièce, Witwoud et Petulant, les deux frères d'armes, ne font pas le poids auprès de lui. Cependant, ce bel esprit ne saurait nous cacher longtemps sa vraie nature. Il est l'illustration même des personnages que Congreve, dans la dédicace de sa pièce au comte de Montague, veut représenter,

> « *non point tant par une sottise naturelle (laquelle étant incorrigible ne convient point à la scène) que par l'affectation de bel esprit; esprit qui en même temps qu'il est affecté, est également faux* » .

Fainall, de fait, nous apparaît comme un être cynique, dissimulateur, « relâché dans ses mœurs, un ami intéressé et faux, un amant perfide et dangereux », un séducteur (II, ii), qui est prêt à tout « pour mettre légalement la main sur la fortune

---

[5] Sur ce trait d'esprit particulier, voir, par exemple, Mireille Quivy, *Glossaire bilingue des termes littéraires*, p.33 (Ellipses, 2004).

[6] Le texte anglais dit : "*and is so pure and so crips*" pour "*crisp*". Mincing écorche constamment les mots.

d'une riche veuve » (II, i). Quand il parle du mariage, c'est dans les termes d'un Pierre de Touche (*Comme il vous plaira*) ou d'un Bénédict (*Beaucoup de bruit pour rien*). C'est un mari trompé (sa femme, fille de Lady Wishfort, et veuve Arabella Languish, a été, autrefois, la maîtresse de Mirabell) qui ne s'en porte pas plus mal, car il ne croit pas à l'amour, sinon pendant une courte durée (III, iii). En véritable sophiste qu'il est, il considère que le cocuage est d'autant plus honorable que le mariage est une institution honorable par excellence :

> *« ...Le mariage est honorable, comme vous le dites ; s'il en est ainsi, comment le cocuage serait-il déshonorant, alors qu'il dérive d'une source honorable ? »* (III, iii).

C'est avec de telles affirmations qu'il justifie ses prétentions et ses actions dans la pièce, en invoquant « le train du monde » (III, iii, V, iii). Mirabell n'aura aucun mal à confondre le gredin, à la fin de l'acte V, en reprenant fort à propos cette expression :

> « *Eh oui, Monsieur ; c'est le train du monde, Monsieur, et des veuves du monde, Monsieur »* (V, iii).

Cette boutade ironique montre que Congreve, par la bouche de Mirabell, veut condamner la conception du monde de Fainall. Ce « *wit* » est tout simplement un faux esprit qui viole constamment les bonnes manières, le code de la morale commune. Malhonnête, méprisant, opportuniste, déloyal, perfide, infidèle, cupide, il procède à un renversement de valeurs, comme les sorcières de *Macbeth*. Mirabell, dans une conversation avec Petulant, met bien en lumière cette confusion des valeurs :

> « *Quand la pudeur passe pour mauvaise manières, il est normal*
> *Que l'impudence et la méchanceté passent pour bel esprit »* (I, ii).

Fainall, le méchant, reçoit un juste châtiment à la fin de la pièce, mais on comprend que, fidèle à lui-même, il ne changera pas. Sa femme, qui le craint (II, i), est momentanément débarrassée de lui; mais on ignore s'il ne reviendra pas se venger de ce « modèle de générosité » (III, i), dès lors que l'affirmation de sa volonté ou, si l'on préfère, son orgueil, risque de continuer à être l'élément dynamogénique, le moteur de toute la construction de sa vengeance annoncée.

Mme Marwood est du même acabit. Elle est, d'après Millamant, « aussi médisante qu'une beauté sur le retour, ou une favorite remerciée » (III, ii). Mme Fainall, en mettant en garde Lady Wishfort, la dépeint « comme une sangsue, pour vous tirer le meilleur de votre sang », qui « se détachera quand elle sera rassasiée » (V, ii). De son côté, Lady Wishfort est profondément affectée par sa perfidie :

> « *Oh, Madame Marwood, es-tu fausse à ce point ? Mon amie me tromper ! As-tu été l'infâme complice de ce débauché ?* » (V, iii).

Elle appartient à la catégorie des « *humours* » tragiques. Cynique, hypocrite, libertine, méchante, cruelle, elle est tout à la fois déraisonnable et intelligente, aveugle et calculatrice. Elle sait parfaitement s'adapter, au besoin par une conduite dévalorisée et dissimulée, aux situations créées par un désir sans mesure. Elle est parfaitement consciente qu'il lui faut ruser pour atteindre l'objet qui se dérobe, feindre pour rendre sa conduite excusable, et se cacher si rien ne peut l'excuser. Elle s'est acoquinée avec Fainall par intérêt et partage avec lui ce plaisir malsain de détruire. Elle fournirait un bon exemple littéraire pour l'illustration de la « *Schadenfreude* » (joie sadique) de la psychologie allemande, ce plaisir extrême, cette volupté, de basse qualité, mais d'intensité croissante, qui envahit progressivement l'individu dans son désir d'anéantir l'autre. Elle reste cependant très lucide et n'ignore pas que son amant ne l'aime pas. Elle porte sur lui un jugement sans appel:

> « *Je ferai connaître au monde tout le mal que vous avez fait, à ma réputation aussi bien qu'à ma fortune. Je vous avait confié l'une et l'autre, et vous êtes banqueroutier d'honneur, autant que pauvre d'argent* » (II, i).

Elle a beau dire à Mme Fainall qu'elle a dépassé le stade de la haine et qu'elle a atteint celui du mépris (II, i), il ne faut pas la croire. Au contraire, dans le violent climat affectif d'humiliation, de dévalorisation, de frustration et de colère où elle se trouve en permanence, elle est l'incarnation de la haine, « cristallisation » à rebours. Elle hait Fainall comme tous les hommes (II, i) et étend son ressentiment à l'humanité toute entière et à elle-même :

> « *Mais il n'est pas trop tard pour haïr, exécrer, abhorrer le genre humain, moi-même, et tout ce monde de trahison* » (II, i).

Cette haine, elle l'explique dans son monologue de la scène ii de l'acte III où elle s'exclame en accents shakespeariens :

> « *Oh ! les hommes, les hommes ; et les femmes, les femmes ! Le diable n'est qu'un âne ; si j'étais peintre, je ferais son portrait en idiot, en gâteux, avec une bavette et un hochet; c'est à l'homme que devraient aller sa tête et ses cornes, et à la femme le reste.* »

Si l'on veut se réclamer de la médecine des humeurs, c'est une mélancolique à l'instar du Jacques de *Comme il vous plaira* ou du comte Juan de *Beaucoup de bruit pour rien*, mais avec la méchanceté en plus. Les psychologues d'aujourd'hui

verraient en elle une désaxée incapable de maîtriser sa passion destructrice. Elle critique les « *fools* », dans une conversation qu'elle a avec Millamant (III, ii), sans se rendre compte qu'elle est une espèce de monstruosité psychologique pire qu'eux. Ni « *wit* », ni « *fool* », elle fait peur à tel point que Mme Fainall la résume en une formule frappante : « ingénieuse méchanceté » (II, i). Comme Fainall, elle quitte rageusement la scène, au dernier acte, après avoir été démasquée.

Dans cette galerie de portraits, les seuls à ne pas être des « *fools* » sont Mirabell et Millamant. Ce sont de vrais esprits (« *Truewits* ») qui viennent tout droit de la comédie de la Restauration. Notons cependant qu'ils doivent aussi beaucoup à Béatrice et Bénédict de *Beaucoup de bruit pour rien*.

Edward Mirabell est un modèle de bel esprit qui dénonce la sottise à plusieurs reprises dans la pièce (I, ii, II, ii). Il n'est pas, pour autant, un modèle de tact ou de moralité. Il perd de l'argent au jeu (I, i et ii). Il a une piètre opinion des femmes, à nous fier à sa conversation avec Fainall (I, i), et reflète ainsi le cynisme d'une époque. Il porte notamment un jugement cruel sur Lady Wishfort, dans un entretien avec Mme Fainall qu'il ne ménage pas non plus :

> *« L'appétit d'une vieille femme est aussi dépravé que celui d'une jeune fille. Ce sont les pâles couleurs de la seconde enfance ; et comme la faible promesse d'un printemps trop tardif, elles ne font qu'en annoncer le déclin, il se fane au moment même où il semble s'épanouir»* (II, ii).

Il s'adresse assez rudement à Waitwell et à Foible, auxquels il demande d'entrer dans sa machination pour berner les méchants, en se contentant de promesses :

> « *Doucement mon garçon, pas un sou ! Continuez à bien faire, Foible; le bail sera confirmé et la ferme bien garnie de bétail si nous réussissons* » (II, ii).

Toutefois, on le sent sincère et droit. Il tranche sur les autres hommes de la pièce par son amour désintéressé pour Millamant. Il aime la jeune femme pour sa beauté, pour son esprit, pour sa force de caractère, même pour ses défauts, comme nous l'avons déjà vu. Il est sous l'emprise d'une véritable passion, comme il l'avoue à Fainall (I, ii).

Pour sa part, Millamant est indépendante (III, iii), capricieuse (I, i et ii), coquette, et aime la compagnie de certains hommes, comme le souligne Mirabell :

> « *C'est bien elle, ma foi, toutes voiles dehors, l'éventail ouvert et les étendards déployés, avec une foule de sots comme escorte : ah non, je demande quartier !* » (II, ii).

Elle aime aussi Mirabell sans toutefois connaître la passion dévastatrice de

Phèdre (Racine, *Phèdre*, II, v, 634-662), parce qu'elle se sait aimée de lui aussi (III, iii). Elle reconnaît que cet amour partagé est une « maladie » (II, ii), mais, en même temps, elle refuse de renoncer à sa liberté et affirme sa volonté qui apparaît comme un pouvoir général de se déterminer dans le sens qu'elle juge désirable. Elle porte un masque de froideur, d'indifférence, comme l'intrigante Mme Marwood se plaît à le lui rappeler d'une façon pittoresque :

> « *Si vous consentiez seulement à paraître maintenant sans masque, en avouant Mirabell, vous vous débarrasseriez de Petulant et de Witwoud aussi aisément que de votre mante et de votre écharpe. Et je vous l'assure il en est temps, car toute la ville s'en est aperçue, le secret est aujourd'hui trop gros pour le dissimuler. C'est comme le gros ventre de Mme Primly; elle a beau lacer son corset très serré par devant, il éclate sur ses hanches. Je vous l'assure, Millamant, vous ne pouvez pas plus le cacher que Milady Strammel sa figure; cette bonne grosse figure qui, en dépit de son régime au vin du Rhin, ne veut pas se laisser comprimer dans un masque.* » (III, ii).

Mais elle est naturelle, quand elle le veut, et d'une grande sincérité envers Mirabell :

> « *Oh ! Je ne peux souffrir un amant qui se croit en liberté de respirer un instant sans la permission de sa maîtresse. Il n'est rien de si impudent au monde que les airs avantageux d'un homme sûr de son fait, certain de son succès. Même la pédante arrogance du mari paraît moins suffisante. Ah, je ne me marierai jamais, à moins qu'on ne me garantisse d'abord mes volontés et mes plaisirs.* » (IV, i).

Cet amour partagé, réciproque, fou, veut respecter la personnalité de chacun des deux protagonistes et des concessions sont faites de part et d'autre (IV, i). On ne saurait dire cependant si un mariage envisagé sous cette forme draconienne résistera à l'usure du temps. Que l'on compare ce couple au couple Béatrice et Bénédict (*Beaucoup de bruit pour rien*) ou à celui de Célimène et Alceste (*Le Misanthrope*) ne change rien au problème. En effet, l'amour implique un renoncement, un oubli, une dépréciation du moi individuel, ce dont Millamant et Mirabell semblent peu capables de faire montre. En édictant leurs conditions pour se marier[7], ces deux êtres entiers ne paraissent nullement nouer l'un avec l'autre une communication où ils s'efforcent de s'oublier eux-mêmes, c'est-à-dire d'accepter l'autre tel qu'il est, en lui-même. Si l'amour est bien l'acte par lequel le moi sort et se délivre des barrières desquelles, dans la communication incomplète

[7] Mirabell va jusqu'à dire à Millamant: "*Le menu est un peu plus fourni dans cette seconde version. Bien. Ai-je de mon côté la permission de proposer mes articles — afin, lorsque vous vous serez amoindrie jusqu'à être ma femme, que je n'aie pas l'air d'un mari démesurément grand ?*" (IV, i).

ou déçue avec autrui, il pensait se protéger et s'enfermer, la définition s'applique mal à Millamant et à Mirabell qui ne renoncent pas à leur « ego ». Dans cet amour qui se veut bien différent de celui offert par les autres personnages de la pièce, emportés par ce « train du monde » cher à Fainall, et qui illustre le proverbe « la fin justifie les moyens »[8], il y a une note inquiétante dans le doute qui assaille Millamant :

> « *Pour moi, si Mirabell n'est pas un bon mari, je suis perdue, car je m'aperçois que je l'aime follement* » (IV, i).

Et Mirabell n'est guère plus rassurant, quand il dit à Millamant, dans un élan passionné :

> « *Je voudrais vous épouser autant de fois que je le pourrais. Que seulement le Ciel m'accorde de ne pas vous aimer trop fort; c'est de cela que j'ai peur* » (V, iii).

Bel amour en effet que celui qui veut constamment s'entretenir et durer indéfiniment, alors que le quotidien est le pire ennemi de l'amour, comme l'explique le sociologue italien Francesco Alberoni[9], l'individu moyen se révélant incapable d'héroïsme sentimental. Armande, en se complaisant dans les sous-entendus, tance sa sœur Henriette dans la première scène de l'acte I des *Femmes savantes*, parce que cette dernière envisage le mariage sans trop se rendre compte de l'aventure dans laquelle elle s'engage :

> « *Ah! Fi ! vous dis-je,*
> *Ne concevez-vous point ce que, dès qu'on l'entend,*
> *Un tel mot à l'esprit offre de dégoûtant*[10]*,*
> *De quelle étrange image on est par lui blessée,*
> *Sur quelle sale vue il traîne la pensée ?*
> *N'en frissonnez-vous point ? et pouvez-vous, ma sœur,*
> *Aux suites*[11] *de ce mot résoudre votre cœur ?* »

Elle n'a peut-être pas tort. Plongés dans leur illusion, Millamant et Mirabell, ces « *Truewits* » ne seraient-ils pas des « *fools* » à leur manière ? La sagesse, s'il leur avait été possible d'en avoir, n'aurait-elle pas été d'inscrire leur passion dans les

---

[8] Cf. les paroles de Mirabell "Les fautes que produit l'amour ont toujours été réputées vénielles" (V, ii), ce qui est une affirmation gratuite.

[9] Francesco Alberoni, *Innamoramento e amore. Nascita e sviluppo di una dirompente, lacerante, creativa forza rivoluzionaria*, pp.118-121 (Garzanti, 1979, sixième édition 1980).

[10] "Dégoûtant" dans le sens de "déplaisant", "rebutant". Cf. Jean Dubois, René Lagane et Alain Lerond, *Dictionnaire du français classique*, p.135 (Larousse, 1988).

[11] Aux conséquences.

limites d'un attachement lucide aux fins de la vie ? Cela aurait été une ferveur au regard clair qui les aurait laissés assez libres pour ne point s'enfermer dans des promesses qu'ils ne tiendront pas.

> « *Bienheureux ceux*
> *Chez qui les sentiments et le jugement sont en si bel équilibre*
> *Qu'ils ne sont pas de ces flûtes où les doigts du destin*
> *Peuvent jouer l'air qu'il lui plaît* » (*Hamlet*, III, ii, 70-73)[12].

Congreve reconnaît, dans son « Épilogue » qu'il est difficile de satisfaire tout le monde :

> « *Et vraiment il faut avoir une habileté plus qu'humaine,*
> *Pour plaire à quelqu'un contre son gré*. »

De fait, même s'il cherche à divertir, à se moquer du « train du monde » dont se réclame toujours Fainall, il va parfois plus loin que la comédie de mœurs et que la comédie des « *humours* », car il juge selon certains critères bien définis. Il prend pour cible la conduite de ses personnages dans une société policée et montre des gradations très subtiles entre eux. Il les classe en plusieurs catégories, comme nous l'avons vu, leur nom servant parfois de guide pour mettre en relief le trait marquant de leur caractère, mais ces gradations sont trop subtiles pour que, dans le feu de l'action, le spectateur y soit sensible.

En effet, Il n'y a pas de distinctions tranchées entre la sottise, l'étourderie, la fatuité, l'admiration béate d'un milieu privilégié mais artificiel, le vice, la vulgarité et l'ambition, même si l'amour prend des formes bien nettes, entre la conception qu'en ont, d'une part, Fainall, Mme Fainall, Lady Wishfort et Mme Marwood, et Millamant et Mirabell, d'autre part. Notons que cela peut s'expliquer par le fait que nombre de personnages portent un masque et dissimulent donc bien leurs intentions, leurs sentiments. Certains font preuve de bel esprit, mais, dans ce microcosme constitué par la scène, même les plus doués et les plus sincères font preuve, parfois, d'excès et de légèreté ou d'irréalisme. S'il moque les ridicules de ses contemporains et censure leurs vices (cf. l'Épilogue), Congreve n'offre pas une peinture en noir et blanc. Il se propose surtout de montrer que la sottise fait partie de la condition humaine. Il applique le même schéma directeur aux relations de ses différents personnages.

Avec beaucoup plus d'aisance, de profondeur et d'élégance que Witwoud, il se rend coupable du même travers: l'esprit pour l'esprit quitte la nature de plus d'un pas. Un Mirabell, un Witwoud, si étrangers au départ, risquent de se rapprocher

[12] Traduction de Georges Roth, *Œuvres choisies de Shakespeare*. Tome III, Bibliothèque Larousse, s.d., p.182.

dangereusement pour le spectateur car ils ont tous les deux les œillères qu'il veut bien leur faire porter. En définitive, à un moment ou à un autre, tous les personnages se révèlent capables de sottise, soit parce qu'ils manquent de jugement et d'intelligence, soit parce qu'ils commettent des actions déraisonnables ou des extravagances. Est-ce une des constantes de la psychologie humaine ou le reflet d'un état de fait, d'un contexte historique où l'on procède à une révision des valeurs? Congreve ne nous le précise pas bien que dans *Le Train du monde* il se soit appliqué à analyser la sottise sous ses formes multiples.

Jean-Pierre Mouchon
Professeur honoraire
Aix-Marseille I

LE VRAI ET LE FAUX DANS LE PACTE DE FAUST AVEC MÉPHISTOPHÉLÈS

Le thème du pacte satanique a surtout imprégné la pensée du Moyen Âge, comme en témoignent les nombreux procès en sorcellerie qui ont eu lieu à l'époque. Il peut paraître surprenant qu'un écrivain tel que Goethe reprenne cette thématique pour en faire le coeur de sa pièce la plus célèbre, œuvre de toute sa vie, commencée en 1775 environ et achevée vers 1831.

Il puise son inspiration dans un conte populaire qu'il avait vu représenté dans son enfance par le théâtre de marionnettes à Frankfort. Ce conte lui-même s'inspirait de la vie réelle d'un Faust historique, pseudo-magicien qui serait né en 1480 dans le Wurttemberg, et dont la rumeur a fait un personnage sulfureux, en lui attribuant un pacte avec un envoyé de Satan.

Il est donc intéressant d'étudier comment un écrivain moderne, influencé par *Les lumières* et la pensée scientifique, aborde ce motif moyenâgeux avec tout son contexte magique. Quelle signification lui donne-t-il ? Quelles différences peut-on observer entre le pacte à la façon goethéenne et celui du conte populaire ? À cet égard, les concepts de vrai et faux peuvent servir de fils directeurs. Ce pacte repose sur la confrontation des deux personnages principaux de la pièce : Méphistophélès et Faust. Dans quelle mesure sont-ils respectivement l'incarnation du faux et du vrai ? Mais surtout, il faut se pencher sur la forme que Goethe prête à ce pacte. Quelle vérité se profile à travers les termes employés, les engagements pris par les deux protagonistes ?

La fausseté de Méphistophélès

Goethe revisite le personnage satanique. Il ne met pas l'accent sur son aspect inquiétant, mais le place plutôt au rang de comparse. Même si Méphistophélès est omniprésent dans la pièce, il reste subordonné à Faust qui le traite avec désinvolture :

> Que veux-tu donc donner, pauvre Diable ?
> L'esprit d'un homme, dans ses hautes aspirations
> Fut-il jamais compris par un de tes pareils ?[1]

Faust n'adopte pas l'attitude humaine habituelle, humble et craintive, devant un esprit malin. C'est peut-être pourquoi il n'est pas non plus horrifié par lui. Il lui dénie tout pouvoir, et proclame sa supériorité. Méphistophélès ne peut rien lui ap-

[1] Goethe, *Faust*, Paris, Aubier, 1932, p. 54, v. 4675: „Was willst du armer Teufel geben?/ Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,/ Von deinesgleichen je gefaßt?"

porter, car il n'a pas la moindre idée de la part spirituelle de son être, ni de sa soif d'idéal. Ils sont séparés par un fossé infranchissable. Goethe démythifie Satan dont il fait l'incarnation de la bassesse et de la médiocrité.

Aussi l'associe-t-il à la fausseté. Méphistophélès avoue se caractériser par sa négativité :

> Je suis l'Esprit qui toujours nie !
> Et ce, à bon droit; car tout ce qui prend naissance
> Mérite d'être détruit ;
> Mieux vaudrait dès lors que rien de naquit.
> Ainsi donc tout ce que vous nommez péché,
> Destruction, bref le Mal,
> Est mon élément propre.[2]

Le propre de Satan est d'inspirer le désespoir en semant doute et scepticisme. Il cherche à dégoûter de la vie, en donnant le vrai pour faux et le faux pour vrai. Il intervertit sans cesse les valeurs. Lui-même, ne pouvant offrir un bonheur durable et solide, se sert d'appâts en trompe l'oeil. Faust, qui a déchiffré sa personnalité, dénonce cette imposture :

> Mais tu as peut-être des mets qui ne rassasient pas,
> De l'or rouge qui
> Comme du vif argent, vous coule à travers les doigts,
> Un jeu où l'on ne gagne jamais,
> Une fille qui, sur mon coeur,
> Aguiche le voisin par des oeillades,
> Le plaisir divin de la gloire
> Qui disparaît comme un météore ?[3]

Si Goethe ne reprend pas tous les attributs sataniques traditionnels, il en conserve certains. Il fait de Méphistophélès l'un des acteurs principaux du *theatrum mundi*, tel que l'envisagent le Moyen Âge et la période baroque. Méphistophélès règne sur les biens fallacieux de ce monde, comme l'or, le jeu, l'amour, la gloire, et les distribue. Mais Faust, conscient de leur évanescence et de leur inauthenticité, les dénonce comme illusoires. S'abandonnant à son pessimisme, il résume la vie à une

---

[2] *Ibid*., p. 44, v. 1338...: „Ich bin der Geist, der stets verneint!/ Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,/ Ist wert, daß es zugrunde geht;/ Drum besser wär's, daß nichts entstünde./ So ist denn alles, was ihr Sünde,/ Zerstörung, kurz, das Böse nennt,/ Mein eigentliches Element."

[3] *Ibid*., p. 54, v. 1678...: „Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast/ Du rotes Gold, das ohne Rast,/ Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,/ Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,/ Ein Mädchen, das an meiner Brust/ Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet,/ Der Ehre schöne Götterlust,/ Die, wie ein Meteor, verschwindet?

série de duperies : la richesse se désagrège, les divertissements ne comblent jamais, la gloire s'évanouit rapidement, quant à l'amour, évoqué sous la forme triviale d'une fille apparemment légère, trompant son amant, même lorsqu'elle se trouve dans ses bras, il est assimilé à une supercherie. Tous ces biens auxquels tendent les hommes, s'effritent et se réduisent en poussière sitôt qu'ils sont obtenus. Faust exprime là son dégoût de la comédie sociale, son désenchantement devant la finitude humaine :

> Renonce, il le faut! Renonce !
> C'est l'éternelle chanson,
> Qui retentit aux oreilles de chacun,
> Que, notre vie durant,
> Chaque heure répète d'une voie enrouée.[4]

Obsédé par la fugacité, par les bornes de la condition humaine, il est guetté par le désespoir existentiel. En somme, il rejoint la négativité diabolique, il est hanté par elle. Paradoxalement, par le pacte, il cherche à lui échapper. C'est le début d'un combat plus que d'un accord, d'une lutte contre soi, matérialisée par une lutte contre le représentant d'un monde qui n'est que décor. Ainsi s'expliquent l'agressivité, le dédain de Faust envers Méphistophélès, incarnation de son propre scepticisme, de sa propre tentation du nihilisme, une tentation qu'il désire bannir de lui-même.

Pourtant Méphistophélès revêt également une personnalité autonome dans la pièce. Il cherche à embobeliner son interlocuteur, en adoptant un ton paterne et familier. Il apparaît comme le maître du trucage, jouant avec des dés pipés. Fidèle à l'image-cliché de Satan envisagé, en premier lieu, comme tentateur, il accumule les promesses, en prétendant se faire le serviteur de Faust ici-bas, et lui montrer tous ses tours :

> Engage-toi, et tu verras en ces jours mêmes,
> Avec plaisir, mon savoir-faire.
> Je te donnerai ce que jamais homme n'a vu.[5]

Il s'agit du langage typique du charlatan, du bateleur de foire, qui appâte le chaland par des promesses attractives mais également très vagues. Dans sa prudence, Méphistophélès ne s'engage sur rien de précis, mais se contente de faire miroiter des perspectives alléchantes. Il est donc dépeint sous les traits d'un habile prestidigitateur, jonglant avec les artifices et les mensonges.

---

[4] *Ibid*., p. 50, v. 1549...: „Entbehren sollst du! sollst entbehren!/ Das ist der ewige Gesang,/ Der jedem an die Ohren klingt,/ Den, unser ganzes Leben lang,/ Uns heiser jede Stunde singt.

[5] *Ibid*., p. 54, v. 1673...: „Verbinde dich; du sollst, in diesen Tagen,/ Mit Freuden meine Künste sehn,/ Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn."

Il tente ainsi de mystifier son partenaire. Il encourage sa soif d'expériences sensuelles, parce qu'il sait qu'elle le conduira à une impasse et ne fera qu'accroître son écœurement. Après la signature du pacte, lorsque Faust a quitté la pièce, il ricane sur les erreurs de jugement de celui qu'il prend pour sa dupe :

> Méprise donc la raison et la science,
> Forces suprêmes de l'homme ;
> Laisse-toi affermir par l'Esprit de mensonge
> Dans les œuvres d'illusion et de magie,
> Et je te tiens sans condition...[6]

Méphistophélès est lucide avec lui-même, puisqu'il se qualifie lui-même « d'esprit de mensonge ». Là encore il répond bien aux caractéristiques sataniques, transmises par la tradition. La franchise qu'il affecte, sa bonhommie, son dévouement ne sont que de grossiers leurres destinés à mieux abuser sa victime. Son projet consiste à exploiter la soif d'absolu, l'éternelle insatisfaction de Faust, cet élan qui le pousse à la quête incessante d'une vérité plus haute :

> La destinée lui a donné un esprit
> Qui va de l'avant sans nul frein
> Et qui, dans son élan précipité,
> Saute par-dessus toutes les joies de la terre.[7]

Faust correspond au type du surhomme, apprécié par les *Stürmer und Dränger* : il est atteint de démesure, empli d'aspirations illimitées qui ne peuvent se satisfaire. Cette démesure titanesque constitue à la fois une qualité et une malédiction. Elle lui confère son génie, mais, en même temps, elle le mine et menace de l'anéantir. C'est pourquoi Méphistophélès veut briser cet élan, en le déviant vers des jouissances vaines et frelatées :

> Je le traînerai à travers une vie folle,
> A travers la plate insignifiance,
> Il lui faudra se débattre, se raidir, s'engluer,
> Et son désir insatiable
> Verra mets et boissons reculer devant ses lèvres avides ;
> En vain, il implorera un réconfort...[8]

---

[6] *Ibid*., p. 59, v. 1851...: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,/ Des Menschen allerhöchste Kraft,/ Laß nur in Blend- und Zauberwerken/ Dich von dem Lügengeist bestärken,/ So hab ich dich schon unbedingt..."

[7] *Ibid*., p. 59, v. 1856...: „Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,/ Der ungebändigt immer vorwärts dringt,/ Und dessen übereiltes Streben/ Der Erde Freuden überspringt."

Méphistophélès reste fidèle à lui-même. Il prépare à Faust un supplice comparable à celui enduré par Tantale, qui consiste à attiser la soif par le spectacle des moyens de l'étancher, rendus inaccessibles. Les plaisirs qu'il peut distribuer, sont viciés, faussés, marqués par leur vacuité. Ils ne peuvent donc pas apaiser l'inquiétude de Faust ni combler son vide existentiel, mais sont destinés à accroître sa frustration, et à provoquer sa déchéance.

La fourberie de Méphistophélès est soulignée par son caractère ectoplasmique. Il revêt différents masques et formes, apparaissant d'abord sous la forme d'un barbet, puis ensuite prenant l'apparence de Faust pour recevoir l'un de ses élèves :

> Viens, donne-moi ta robe et ton bonnet ;
> Ce masque m'ira à ravir.[9]

Et il s'efforce au cours de son entretien avec l'élève de semer, dans l'esprit de celui-ci, trouble et incertitude.

Par la suite, même s'il favorise l'amour de Faust pour Marguerite, les moyens qu'il emploie à cet effet sont tortueux et funestes, car son aide n'est qu'une ruse visant à mieux perdre ceux qui en font l'objet. Le somnifère qu'il donne à Marguerite, pour endormir sa mère et pouvoir recevoir plus facilement son amant, provoque la mort de cette femme. Valentin, le frère de la jeune fille, rendu furieux par le déshonneur de sa soeur, provoque Faust et est tué par celui-ci. Et Marguerite elle-même est exécutée pour infanticide. Méphistophélès apporte la désolation, car il est intrinsèquement pervers.

La vérité de Faust

Faust est parfaitement conscient de la duplicité de Méphistophélès. Il sait que ce dernier va utiliser avec lui des armes déloyales afin de l'aveugler, telles que « la flatterie et le mensonge » pour qu'il « se complaise en lui-même. »[10] Par sa soif de vérité et ses nobles aspirations, il est son antithèse et n'a pas de peine à le percer à jour. Mais, paradoxalement, c'est cette soif de vérité qui le pousse dans les bras de Satan, car il a le sentiment de ne pas avoir d'autre issue. Ce pacte est l'expression de son désarroi, la solution de la dernière chance. Faust se comporte en joueur, qui tente un dernier coup de dés, car il n'a plus rien à perdre.

---

[8] *Ibid*., v. 1856...: „Den schlepp ich durch das wilde Leben,/ Durch flache Unbedeutenheit,/ Er soll mir zappeln, starren, kleben,/ Und seiner Unersättlichkeit/ Soll Speis und Trank vor gier'gen Lippen schweben;/ Er wird Erquickung sich umsonst erflehn, [...]"

[9] *Ibid*., p. 59, v. 1846...: „Komm, gib mir deinen Rock und Mütze;/ Die Maske muß mir köstlich stehn."

[10] *Ibid*., p. 54, v. 1694..."Kannst du mich schmeichelnd je belügen,/ Daß ich mir selbst gefallen mag.

Dans le monologue qu'il prononce au début de la pièce, il exprime son insatisfaction de savant qui, au bout de toute une existence consacrée à l'étude, s'aperçoit qu'il ne sait rien, et que sa vie n'a pas de sens. Or, il est tourmenté par une exigence de connaissance suprême. Il veut en effet découvrir « le monde / Dans sa contexture intime »[11]. Il cherche donc, *in extremis*, une autre voie que la science pour parvenir au but qu'il s'est fixé. C'est pourquoi, en désespoir de cause, il se tourne vers l'occultisme :

> Un chien ne voudrait pas vivre ainsi plus longtemps !
> C'est pourquoi je me suis adonné à la magie.[12]

Cette comparaison avec un chien révèle l'amertume du savant, sa révolte contre les frontières de son savoir, son impression d'être acculé. Le pacte qu'il passe avec Méphistophélès est l'expression de sa souffrance, mais aussi de sa rébellion contre une condition humaine trop limitée. Goethe conçoit son héros sur le modèle du titan. Faust se place au-dessus de l'humanité moyenne, et déclare qu'il n'a peur « ni de l'enfer, ni du diable. »[13] À cet égard, il fait figure d'esprit fort : « De l'au-delà je me soucie peu. »[14] C'est l'ici-bas qui l'intéresse. Goethe a prêté à son héros son propre amour de la vie sous toutes ses manifestations. Faust a l'impression que l'étude l'a fait passer à côté des plaisirs terrestres. Il a été doublement dupé par la science qui non seulement ne lui a communiqué aucun savoir essentiel, mais encore l'a contraint à une ascèse rebutante. Afin de rattraper le temps perdu, il veut commencer une nouvelle existence, consacrée aux jouissances temporelles :

> J'ai depuis longtemps le dégoût de tout savoir.
> Apaisons donc les passions ardentes
> Dans les profondeurs de la sensualité ! […]
> Jetons-nous dans le tourbillon du temps,
> Dans le torrent du devenir !
> Que douleurs et jouissances,
> Réussites et échecs
> Alternent ainsi au gré du hasard ;
> L'homme ne peut s'affirmer qu'en agissant sans trêve.[15]

---

[11] *Ibid*., p. 15, v. 383...: „Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innersten zusammenhält..."

[12] *Ibid*., v. 377...: „Es möchte kein Hund so länger leben!/ Drum hab ich mich der Magie ergeben."

[13] *Ibid*., p. 14, v. 369...: „Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel."

[14] *Ibid*., p. 53, v. 1660...: „Das Drüben kann mich wenig kümmern;"

[15] *Ibid*., p. 56, v. 1749...:"Mir ekelt lange vor allem Wissen./ Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit/ Uns glühende Leidenschaften stillen![...] / Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,/ Ins Rollen der Begebenheit!/ Da mag denn Schmerz und Genuß,/ Gelingen und Verdruß/ Miteinander wechseln, wie es kann;/ Nur rastlos betätigt sich der Mann.

Ici s'affirme le caractère de *Stürmer und Dränger* de Faust, capable de prendre des risques, d'accepter souffrances et déceptions au nom de son exigence de plénitude, de son aspiration à une vie intense, lui permettant de faire l'expérience de toute la palette des émotions. Goethe souligne donc qu'il veut prendre sa revanche sur l'existence studieuse et retirée, menée jusqu'alors. À travers son personnage, il exprime son propre dilemme d'intellectuel et d'écrivain rivé à sa table de travail, obligé de renoncer souvent, pour cette raison, aux joies des sens. Il fait de Faust un *alter ego* poussé par un appétit de vie irrépressible, et dévoile ainsi sa personnalité profonde, sa propre « vérité ».

Faust est habité par une aspiration de globalité, comme en témoignent ses demandes à Méphistophélès :

> Montre-moi le fruit qui pourrit avant qu'on ne le cueille,
> Et les arbres qui reverdissent chaque jour à nouveau.[16]

Ses exigences reflètent son titanisme, elles revêtent un caractère transgressif et sacrilège, puisqu'il s'agit de bouleverser les lois de la nature. Elles expriment le désir de s'égaler à Dieu, de le tenir en échec en réinventant la Création. Mais cet hybris faustien se manifeste non seulement à l'égard de Dieu, mais aussi du diable, et transparaît dans la formulation paradoxale du pacte.

Faust précise à quel moment il acceptera de mourir :

> Si jamais je m'étends apaisé, sur un lit de paresse,
> Qu'alors ce soit tout aussitôt ma fin ![17]

Il évoque un état complètement opposé à sa psychologie et à ses convictions puisqu'il glorifie par ailleurs l'homme « agissant sans trêve »[18]. Pour le *Stürmer und Dränger*, il n'y a pas de pire faute que l'inaction, la fainéantise. Ainsi donc ce pacte repose sur une ambiguïté. Faust demande à obtenir ce qu'au fond il réprouve le plus, faisant d'ailleurs écho aux propos tenus par Dieu à Méphistophélès dans le prologue, déplorant que « l'activité de l'homme puisse aisément mollir. »[19] Ainsi la demande faustienne revêt un aspect ambivalent, soit de punition, soit de récompense. Elle peut signifier que Faust estime ne plus mériter de vivre à partir du moment où il aura été infidèle à son être profond. Mais elle peut également prendre l'allure d'un défi à Dieu, d'un désir de devenir autre, de le braver en allant à

---

[16] *Ibid.*, p. 54, v. 1686...: „Zeig mir die Frucht, die fault, eh man sie bricht,/ Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!"

[17] *Ibid.*, v. 1692...: „Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,/ So sei es gleich um mich getan!"

[18] *Ibid.*, p. 56, v. 1759: „Nur rastlos betätigt sich der Mann." („L'homme ne peut s'affirmer qu'en agissant sans trêve.")

[19] *Ibid.*, p. 13, v. 340: „Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,..."

l'encontre de son projet pour les hommes. Ce « repos absolu »[20] que le Seigneur craint pour les hommes, il le revendique. Seulement, tout dépend de la façon dont il sera obtenu, et c'est là que réside le caractère énigmatique du pacte.

Faust précise sa pensée à la suite de la poignée de main avec Méphistophélès :

> Tope là aussi !
> Si je dis à l'instant qui passe :
> Attarde-toi, tu es si beau !
> Alors tu peux me charger de chaînes,
> Alors je consens volontiers à périr ![21]

Il place au centre du pacte le problème du temps, de l'articulation entre fugacité (*Vergänglichkeit*) et éternité, entre passé, présent et avenir. L'être humain, qui est un être de désir, se projette sans cesse dans l'avenir, ou se remémore le passé, mais ne peut goûter le présent. Or, « vivre d'attendre, c'est […] vivre sans vivre, d'une vie rendue indigente de tout ce qu'elle attend. »[22] C'est particulièrement vrai pour le *Stürmer* qu'est Faust et, à travers lui, Goethe. L'esprit du héros est en perpétuel décalage par rapport à l'instant qu'il devance toujours. Egmont, un autre héros des drames goethéens, est dépeint comme un météore, vivant rapidement pour s'abîmer tout aussi rapidement dans la mort. Cependant, Egmont, à l'inverse de Faust a su profiter de l'existence, et il déclare à la veille de son exécution : « Je cesse de vivre, mais j'ai vécu. »[23]

C'est également ce que Faust voudrait pouvoir déclarer, et ce qui motive ses tractations avec Méphisto. Il cherche, par le pacte, à concilier ce destin de météore avec l'éternité, et une éternité ici-bas. Il demande donc que lui soit accordé ce qu'il n'a jamais connu : un instant parfait, se suffisant à lui-même, pendant lequel il ne désire rien parce qu'il est comblé, un instant qui constitue pour lui une éternité, parce qu'il l'habitera pleinement. Il considère alors que cet instant suffit à justifier sa vie et qu'après, il peut mourir, car l'éternité ne se mesure pas en terme de durée, mais de densité, d'intensité du vécu. « La mort n'est rien pour celui qui n'a pas placé sa vie au-delà de l'instant. »[24]

En même temps, Faust sait que Méphistophélès, dispensateur de plaisirs éphémères et creux, ne peut lui accorder ce genre de satisfaction, si ce n'est par une duperie. Il pose effectivement une exigence divine à son partenaire que celui-ci, en raison de sa nature diabolique, ne peut remplir. À l'ambiguïté de Méphistophélès

---

[20] 20 *Ibid*., v. 341: „die unbedingte Ruh"

[21] *Ibid*, p. 55, v. 1668...: „Und Schlag auf Schlag! / Werd ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!/ Dann magst du mich in Fesseln schlagen,/ Dann will ich gern zugrunde gehn!

[22] Nicolas Grimaldi, *Le désir et le temps*, Paris, P.U.F., 1971, p. 286.

[23] Goethe, *Egmont*, Traduit et préfacé par Amédée Vulliod, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, acteV, p. 107.

[24] *Le désir et le temps, op. cit.*, p. 286.

répond donc l'ambiguïté de Faust, cherchant à atteindre l'essence de la vie, sa vérité profonde par l'entremise d'un maître en fausseté. Le marché est frappé, dès le départ, d'une hypothèque, car les deux contractants ne lui attribuent pas le même sens. Ils mènent un dialogue de sourds. Méphisto entend saturer Faust de plaisirs faciles, pour tuer en lui toute spiritualité, alors que Faust ambitionne de vivre un moment de plénitude absolue qui lui fasse oublier sa nostalgie incessante de l'absolu. Il veut échapper au « paraître » qui doit caractériser les biens de ce monde pour atteindre « l'être ». Ce moment d'apaisement évoqué par lui peut donc prendre la forme d'une déchéance, d'un avilissement, s'il est puisé dans des jouissances de pacotille, et signifier alors un aveuglement. Mais, il peut constituer le couronnement de son existence, s'il est inspiré par l'exaltation d'un sentiment noble et désintéressé. Goethe met à nu la personnalité de son héros qui par ses contradictions et ses ambiguïtés est aussi celle de tout homme. D'ailleurs, c'est bien en représentant de l'humanité qu'il apparaît, lorsqu'il déclare le jour de Pâques : « Ici je me sens homme, ici j'ose l'être. »[25] La vérité de Faust est donc, d'une part, celle d'un personnage qui est sincère avec lui-même, qui fait le bilan de sa vie, confesse ses échecs, exprime ses frustrations et ses désirs, mais, d'autre part aussi, celle d'un personnage qui, dans son actualité et sa déchirure intérieure, est le symbole de tout un chacun. Dans un tel contexte, tout l'appareil magique ne semble qu'un prétexte, une concession à la tradition.

Le faux pacte

Il y a bien une transaction entre Faust et l'envoyé du diable, qui est énoncée clairement par Méphisto : il doit le servir ici-bas, et dans l'au-delà, Faust fera de même pour lui[26]. Chacune des parties pose ses exigences. Les deux partenaires se serrent la main en signe d'accord. Effectivement, Faust, en réponse aux conditions fixées par Méphistophélès, s'engage :

> Sitôt que je m'arrête, je suis esclave,
> Le tien ou celui d'un autre, que m'importe ![27]

Cependant, cette formulation introduit une nuance, une incertitude, puisque Faust s'interroge sur l'identité de celui dont il sera esclave, ce qui est une façon de dénier à Méphistophélès son pouvoir diabolique, et de laisser pressentir ses doutes sur la réelle valeur de son propre engagement.

---

[25] *Faust I, op. cit.*, p. 32, v. 940: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!"

[26] *Ibid.*, p. 53, v. 1656...: „Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,/ Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;/ Wenn wir uns drüben wiederfinden,/ So sollst du mir das gleiche tun.

[27] *Ibid.*, p. 55, v. 1710...: Wie ich beharre, bin ich Knecht,/ Ob dein, was frag ich, oder wessen.

Méphisto, au contraire, applique à la lettre le rituel satanique, peut-être pour persuader son interlocuteur qu'il est bien l'envoyé du diable. C'est pourquoi il demande une signature :

> Une chose seulement! - A toutes fins utiles,
> Je sollicite quelques lignes de ta main.[28]

Et même, il va plus loin puisqu'il lui faut pour cela « une gouttelette de sang »[29]. Ainsi Goethe se situe dans la tradition médiévale qui confère au pacte de la solennité et un caractère définitif.

Mais, en réalité, il le fait considérablement évoluer. Il le complexifie et en modifie les données et les enjeux. D'abord il ne s'agit plus d'un pacte au sens littéral du terme. Faust emploie un autre terme qui reflète mieux son état d'esprit : « Je te fais ce pari ! »[30] Lorsqu'on propose un pari, c'est, en général, parce qu'on est sûr de le gagner. La perspective est donc différente. Faust garde ainsi l'initiative, il ne se lie pas, mais affirme sa volonté face à son interlocuteur. Alors que le terme de pacte implique un engagement, et donc une contrainte, celui de pari octroie une marge de liberté beaucoup plus grande. Le pacte présuppose une connivence et une complicité, tandis que le pari introduit une concurrence, une rivalité et même une hostilité entre les deux protagonistes, tout en laissant planer une incertitude beaucoup plus grande sur l'issue. Dans le cas d'un pacte, le marché est fixé de prime abord : si Méphistophélès remplit son engagement, Faust est tenu de lui livrer sa personne. Dans le cas du pari, la fin reste ouverte. Goethe dédramatise donc la situation. Faust lance un défi à Méphisto, et se place ainsi en position de triomphateur potentiel.

Si les modalités n'ont donc plus rien à voir avec le legs moyenâgeux, les enjeux également divergent. Dans la légende, ils étaient simples : le diable fournissait la richesse, et en échange il obtenait l'âme de Faust. Or, il faut remarquer qu'à aucun moment le terme « âme » n'est mentionné dans le drame goethéen. Faust se contente d'évoquer sa mort, et encore le fait-il métaphoriquement :

> Alors je consens volontiers à périr !
> Alors peut sonner le glas funèbre,
> Alors tu seras quitte de ton service,
> Que l'horloge s'arrête, que l'aiguille tombe,
> Que le temps, pour moi, soit révolu ![31]

---

[28] *Ibid*., p. 55, v. 1715...: „Nur eins!- Um Lebens oder Sterbens willen/ Bitt ich mir ein paar Zeilen aus."

[29] *Ibid*., p. 56, v. 1737: „Du unterzeichnest dich mit einem Tröpfchen Blut."

[30] *Ibid*., p. 55, v. 1698: „ Die Wette biet' ich!"

[31] *Ibid*., p. 55, v. 1703 et suiv.: „Dann will ich gern zugrunde gehn!/ Dann mag die Totenglocke schallen,/ Dann bist du deines Dienstes frei,/ Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,/ Es sei die Zeit für mich vorbei!"

Certes, Faust parle dans ces vers de sa mort physique, associée à l'arrêt de l'écoulement du temps. Mais il ne mentionne pas une survie quelconque[32]. Dans son optique, il n'accorde rien à Méphisto. Il accepte de mourir, mais, ce faisant, il se contente de se soumettre au sort commun de l'humanité. Sa position est parfaitement cohérente, puisqu'il ne se préoccupe pas de l'au-delà, c'est-à-dire qu'il n'y croit guère. Si les dés sont pipés du côté de Méphistophélès, ils le sont également de son côté puisqu'il souscrit à un engagement qu'il ne prend pas au sérieux.

On peut donc dire que Goethe subvertit le pacte satanique. Il prête à son héros une attitude distanciée et sceptique qui est la sienne propre. Il mobilise ce motif médiéval pour exprimer sa propre philosophie. Il le vide donc de sa signification première afin de lui conférer une toute autre portée. Il l'intellectualise pour l'annexer à ses préoccupations d'homme moderne, obsédé par son interrogation sur le sens de la vie. Ainsi, le pacte se révèle à multiples facettes. Leurre utilisé par le personnage Méphistophélès pour mieux dégrader Faust, il est aussi un trucage, un procédé littéraire exploité par le dramaturge Goethe, pour mieux retenir l'attention du « lecteur/spectateur » et faire passer ses idées.

Ce pacte/pari est pour lui l'occasion d'une réflexion existentielle. Il devient un prétexte, grâce auquel il livre ses réflexions sur l'essence de l'être humain. Le merveilleux fournit un cadre, un habillement particulièrement suggestif, un mode d'expression. Il prend une signification allégorique. Ainsi Méphisto peut apparaître comme l'allégorie de *l'Aufklärung*, cherchant à briser l'élan du *Sturm und Drang*, s'incarnant en Faust. Plus généralement, il symbolise la tentation du matérialisme qui guette l'écrivain, et par-delà Goethe, tout être humain. D'ailleurs, Goethe prête à Méphistophélès des propos significatifs, concernant l'évolution de Faust :

> Et quand bien même il ne se serait pas donné au Diable,
> Il lui faudrait pourtant tomber au gouffre.[33]

Il est frappant de constater que Méphistophélès remet lui-même sa propre identité en question, par l'utilisation du style hypothétique. Ainsi le parcours de Faust devient celui de tout homme qui se laisse attirer par la jouissance facile et s'y perd. Il n'est point besoin de Satan pour cela. Goethe procède ainsi à un subtil glissement du pacte littéral au pacte allégorique. Lui aussi, en tant que dramaturge, joue avec le vrai et le faux, et mystifie son public. Cette attitude lui est dictée par le contexte idéologique et scientifique de l'époque, mais aussi par ses propres convictions.

C'est pourquoi la pièce décrédibilise Méphistophélès, qui apparaît comme un personnage certes nuisible, mais relativement familier, voire truculent et ridicule. Il

---

[32] 32 Cf. Erich Trunz: „Ce n'est pas l'âme qui est engagée comme enjeu mais la vie." (p. 513, Goethe, *Faust*, Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, München, Verlag C.H. Beck, 1975.)

[33] *Faust I, op. cit.*, p. 60, v. 1866...: „Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben,/ Er müßte doch zugrunde gehn!"

n'est pas inquiétant précisément parce qu'il a perdu son mystère. Goethe tend à le banaliser, et s'inscrit à cet égard dans la tradition rationaliste de démythification du surnaturel. Mais, à l'inverse des rationalistes, il discrédite aussi la science, dont il souligne les limites et conteste la capacité à contribuer au bonheur de l'humanité. S'il considère le surnaturel comme une allégorie, il n'en réhabilite pas moins l'irrationnel et le sentiment, élevés au rang de clés permettant de découvrir la vie.

Il s'adresse en effet à ses contemporains dont l'esprit, façonné par *Les Lumières*, est doué de sens critique et refuse l'invraisemblance d'un merveilleux trop puéril. C'est pourquoi il édulcore le pacte, il en gomme les aspects les plus archaïques, comme le châtiment. Dans la légende, Faust subit, à la fin de sa vie, les conséquences de son audace sacrilège. Au moment fixé, le diable apparaît à l'heure de minuit, pour s'emparer de son âme. Le conte populaire se situe dans une perspective chrétienne littérale, assez étroite, de péché et de punition.

Il n'y a rien de tel chez Goethe. Le châtiment est minimisé. Faust utilise une périphrase, pour l'évoquer, celle de l'esclave. À la fin de la seconde partie du drame, Méphisto vient certes rechercher Faust, mais il s'agit d'un Faust régénéré, qui s'est transformé en défricheur, en bienfaiteur de l'humanité, projetant de regagner des terres sur la mer, d'assécher un marais qui empeste, pour le rendre cultivable. Devenu vieux et aveugle, il se plonge dans une vision où il voit déjà, à la place de ce marais, des terres fertiles, cultivées par une population active et laborieuse. Il puise dans cette vision un tel sentiment d'euphorie qu'il prononce les mots fatidiques :

> Dans le pressentiment d'un bonheur si exaltant,
> Je savoure maintenant l'instant suprême.[34]

Ainsi, il trouve l'accomplissement de lui-même, non dans le plaisir des sens, mais dans l'altruisme. Il s'est aucunement avili sur un « lit de paresse », mais s'est dévoué à ses semblables. En fait, il n'a pas résolu l'aporie du temps, le présent ne lui suffit toujours pas, puisque c'est la pensée de l'avenir qui lui procure la félicité. Les conditions du pacte/pari ne sont pas vraiment réalisées. C'est pourquoi, même si Méphisto emporte son corps, Faust est, en définitive, sauvé, certes grâce à l'intervention de Marguerite, mais plus fondamentalement parce qu'il a su donner un sens élevé à sa vie. Il n'a donc plus rien à voir avec le Faust légendaire. Là encore Goethe joue avec les catégories du vrai et du faux. Il ne reprend l'histoire populaire que pour mieux la trahir. Faust est le camouflage dont il se sert pour se portraiturer lui-même. À travers la tragédie de Marguerite, il exprime son propre sentiment de culpabilité, éprouvé à la suite de l'abandon de Frédérique Brion, la bien-aimée de la période strasbourgeoise. Il mêle habilement « poésie et vérité » (*Dichtung und Wahrheit*). Faust lui sert partiellement de prête-nom, d'alibi, mais paradoxalement ce subterfuge est destiné à avouer une vérité profonde.

---

[34] *Ibid*. T. II, v. 11585: „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Utilisant le fantastique à des fins métaphoriques, Goethe fait donc de ce drame un testament philosophique. Il se livre à une réflexion sur les notions de vrai et de faux et suggère le glissement constant entre les deux. Lui-même mystifie son public en se référant au merveilleux chrétien, tout en laissant entendre à travers les propos de Faust qu'il met en doute sa validité. De même, tout en affectant de vouloir restituer le Faust de la légende, il l'utilise comme porte-parole de ses propres sentiments et inquiétudes.

En fait, à ses yeux, Méphistophélès incarne le principe de fausseté et de mensonge, tandis que Faust exprime les angoisses de son auteur, et plus généralement de tout être humain devant sa finitude ainsi que l'aspiration de chacun à goûter une forme d'éternité. L'un est donc dans l'artifice tandis que l'autre exprime une insatisfaction authentique. Pourtant, Goethe ne condamne pas Méphistophélès. Dans le prologue, il fait dire à Dieu, qu'il a adjoint à l'homme ce compagnon « qui aiguillonne et stimule »[35]. Il est conduit par son panthéisme et son optimisme à considérer le mal comme partie intégrante de la vie et donc comme une condition nécessaire. Ainsi Méphistophélès, en provoquant Faust, le pousse à aller jusqu'au bout de lui-même. A cet égard, le faux apparaît comme le moyen de faire éclater la vérité.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

[35] *Ibid*, p. 13, v. 343: „Der reizt und wirkt..."

LE VRAI ET LE FAUX AU THÉÂTRE *DES ÉCRITS SUR LA DANSE* DE THÉOPHILE GAUTIER

Pour Pierre, le cavalier marin

Théophile Gautier consacra d'innombrables articles aux représentations de ballets, qui parurent dans des journaux, et notamment dans la Revue *La Presse*, et furent pour certains consignés, entre 1837 et 1849, dans son immense (six volumes) *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*.

En tenant compte de ce vaste contexte, par lequel Gautier expose ses critiques, définit ses conceptions et propose un idéal de la danse, nous nous attarderons ici sur les pages dédiées à *Giselle*, dont Gautier fut comme on sait le librettiste, et l'héroïne Carlotta Grisi, ballerine dont il était amoureux.

Dans le numéro du 5 juillet 1841 de *La Presse*, Gautier s'adresse à Heinrich Heine, le poète allemand dont il s'est inspiré pour bâtir son intrigue, et déroule ainsi une chronique en forme de lettre. Le ton en est enjoué, la facture simple, lyrique et didactique.

Le sujet : « *Giselle*, ou les *Wilis*, ballet-pantomime en deux actes, livret de Gautier et Saint-Georges, chorégraphie de J. Coralli et Perrot, musique d'Adam, première le 28 juin 1841 ».

Le destinataire : Heine, auteur de *De l'Allemagne*, livre publié à Paris en 1835, qui évoque les esprits peuplant le folklore germanique, et en particulier les nixes, les elfes et les wilis, « au teint de neige, à la valse impitoyable », qui retiendront l'attention de Théophile Gautier[1].

En avouant son enthousiasme à Heine, Gautier rend également hommage à ses prédécesseurs : ainsi Cazotte et son *Diable amoureux*, Cazotte « ce grand poète qui a inventé Hoffmann au milieu du XVIIIe siècle, en pleine Encyclopédie »[2], ainsi Shakespeare et son esprit.

Il fait allusion à Bürger, poète allemand mort en 1794, à sa *Lenore*, ballade populaire, s'incline devant les ressources mythologiques, cite Psyché, Galatée, et donne un vers extrait des *Eglogues* de Virgile. Revenu à son siècle, il remercie enfin Monsieur de Saint-Georges, son collaborateur zélé, cite Hugo et ses *Orientales*.

Une intertextualité limitée, mais puissante, fédère l'entreprise, colore l'aventure. Il s'agit avant tout de lui conférer une dimension « fantastique », terme mis à la mode depuis les lectures en France de Hoffmann, et repris souventes fois, à titre de revendication, par Théophile dans son article. Le décalage avec la réalité est indis-

[1] Théophile Gautier, *Écrits sur la Danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Yvon Guest, Librairie de la Danse, Actes Sud éd., Arles, 1995, p.117.
[2] *Ibid., loc.cit.*

pensable à l'ambiance recherchée, qui veut plonger le spectateur dans un autre monde, un au-delà – en l'occurrence plutôt un « outre-monde », potentiel déchiffrement et prolongement du réel, pour qui sait lire et voir.

Gautier explique à Heine, qui n'a pu assister à la première représentation de *Giselle*, comment il a adapté pour la scène les passages de son livre. Il fait du poète allemand le destinataire abyssal des amateurs de feuilletons parisiens, des lecteurs de *La Presse*. Pour eux comme pour Heine, il se souvient du ballet et raconte l'histoire de Giselle, pauvre paysanne éprise du jeune Albrecht, qui succombe à la folie en apprenant que, noble, il doit en épouser une autre. Elle meurt de douleur à la fin du premier acte, puis réapparaît sous forme de fantôme, entourée des spectres des jeunes filles mortes avant leurs noces : les wilis. Guidées par leur reine Myrtha, les wilis recevront l'ordre de danser jusqu'à faire tomber d'épuisement mortel Albrecht venu pleurer sur la tombe de Giselle. Mais celle-ci sauvera son amant en prolongeant sa danse jusqu'à l'aube, heure où les wilis se fondent à nouveau dans la nature, qui les a absorbées pour l'éternité.

En recourant aux termes les plus simples, en activant la fonction émotive du langage, Gautier crée un effet d'oralité, enracine son récit dans une culture populaire. La présence du conteur se remarque partout : il devance les interrogations, fait les questions et les réponses, selon une dialectique malicieuse, explique l'histoire en la déroulant : « Qu'est-ce qu'Hilarion ? Qu'un danseur pour tant de danseuses ? Moins que rien »[3]. Ainsi il expose la mort du garde-chasse parti à la recherche de Giselle et poursuivi par les Wilis, ombres dansantes des défuntes. Il intervient : « les rêves sont parfois bien singuliers »[4], et fait parler ses personnages par des effets de style indirect libre. La voix de Giselle, par exemple, se fait entendre à l'improviste au cours du récit de l'effeuillage d'une marguerite : « Il m'aime, il ne m'aime pas ! ô mon Dieu que je suis malheureuse, il ne m'aime pas »[5]. Ludique et didactique, la facture du texte imite un propos libre adressé sans remaniement scriptural à quelqu'un. Alternent descriptions rapides, monologues et dialogues, insérés suivant une illusion de spontanéité, une *mimesis* de la conversation, dans laquelle Heine, et à travers lui tout lecteur, est inscrit, invité à recevoir et à participer, par les interrogations oratoires, rhétoriques, que Gautier provoque.

L'auteur précise au fur et à mesure les phénomènes qui pourraient étonner, tout en revendiquant la part de surnaturel choisie, qui fait que tout effet possède sa cause, mais selon un ordre à la fois simple et supérieur : celui du monde magique des anciennes mythologies, des légendes folkloriques – où tout est légitime.

Pour provoquer une déréalisation relative du contexte (favoriser l'accès à une « sur-réalité »), accentuer et absoudre l'inquiétante étrangeté, il utilise le présent de narration : nous y sommes, là-bas ; le monde autre est ici. Le tableau se déroule sous nos yeux, la scène progresse de façon temporellement coïncidente à la lecture. L'hypotypose descriptive *met sous les yeux* : « Giselle sort de la chaumière sur le

[3] *Ibid.*, p. 123
[4] *Ibid.*, p. 119.
[5] *Ibid., loc.cit.*

bout de son joli petit pied mignon »[6]. Art de plaire et de toucher : une tonalité hypocoristique s'accorde à l'évocation de l'univers d'une jeunesse paysanne naïve et charmante – un peu à la manière d'un Jean-Jacques Rousseau. La bucolique s'installe. L'harmonie règne. Mais tout est préparé pour le second acte. Giselle sera la même, dans ses langes bleutés, évoluant dans les limbes de la forêt, comme la veille au pied des vignes rousses. L'irruption du fantastique est moins successive que logiquement consécutive: Giselle meurt d'amour vrai, emportée par une folie sentimentalement justifiée. Elle revient, car elle n'a quitté ni l'âme d'Albrecht ni la terre : l'ordre apparemment surnaturel dans lequel baigne le second acte est l'expression de la nature enfin surprise *post-mortem* – le surnaturel n'est que la doublure invisible du visible, toute présence laissant des traces, tout corps chaud se muant en vestige mouvant, tout attachement en lien indéfectible. Rien ne meurt, tout persiste, comme il est dit dans le second *Faust*, du même Goethe que traduisit Nerval. Gautier suit aussi les croyances exposées par Emmanuel Swedenborg, scientifique acquis à une mystique savamment développée dans des écrits que Théophile utilisera pour rédiger *Spirite*, son grand roman testamentaire de 1865, qu'il dédiera précisément à Carlotta Grisi.

L'hyperesthésie d'un Gautier, sensible à toutes les facettes de la nature – réceptif et capable d'anticiper sur ce qu'étant, elle sera – se transmet, dans un souci de conversion, au lecteur emporté par la facilité du verbe, par son élan souple et séducteur. Les événements s'enchaînent selon une logique irréfutable : faite pour être admise – tour de passe-passe virtuose, ou force transmissible de la conviction intime. Les wilis, créatures fantastiques typiques du folklore germanique, semblent une émanation naturelle de l'imagination de Théophile : autorisé par son intuition singulière, il passe les frontières de la vue pour devenir visionnaire.

Obéissant à une fantaisie naturelle, le principe du fantastique s'échange contre l'évidence du merveilleux.

L'illusion est complète. Le « faux » triomphe, masque du « vrai ». Les wilis, personnages de légende, peuplent la scène comme des femmes réelles peupleraient le monde. Tout coule comme de source.

Même la méthode employée par Gautier, telle qu'il la définit pour Heine, ne relève on dirait d'aucun effort, d'aucun artifice. Ce monde s'est imposé comme « naturellement », comme s'il était le revers habituellement invisible du visible, la vérité cachée, mais prête à se montrer, de l'univers qui se dévoile lorsqu'on le côtoie en rêve, suivant un tropisme bien réel de la psyché.

Un hommage est rendu à tout onirisme : la narration de Gautier, ses incises, invitent à honorer « l'épanchement du songe dans la vie ordinaire », selon la formule célèbre de Nerval (*Aurélia*), ce grand ami de Théophile traducteur des fantasmagories allemandes. La notion de travail, d'élaboration laborieuse, trop consciente, est escamotée, au profit de l'évocation d'une sorte de donnée magique, offertoire soudain : Gautier lit Heine, contacte Saint-Georges, et, « trois jours après », indique

[6] *Ibid., loc.cit.*

Théophile, le ballet de Giselle est « fait et reçu ». « Au bout de la semaine, Adolphe Adam avait improvisé la musique, les décorations étaient presque achevées, et les répétitions allaient grand train »[7]. Tout s'enchaîne, comme si tout avait toujours été là. Le monde ordinaire est remplacé, avantageusement supplanté par son envers extraordinaire, qui n'est que sa doublure : la seconde face du même, ou autre branche, élue, de l'alternative universelle.

C'est si vrai que la France, traditionnellement reconnue pour son esprit selon Gautier bassement cartésien, adhère immédiatement aux charmes de ce qui lui vient d'Allemagne : l'impensé, héritage du romantisme, qui manifeste le potentiel d'un peuple inconscient de son patrimoine. Vous pensiez les Français réfractaires à l'attirance pour une surnature celée, écrit Gautier à Heine : non point, ils ont tous reçu dans l'ivresse, adopté un bien qui est le leur au fond :

> « Vous voyez, mon cher Henri, que nous ne sommes pas encore si incrédules et si prosaïques que nous en avons l'air. Vous avez dit dans un accès d'humour : « comment un spectre pourrait-il exister à Paris ? […] ». Eh bien, je n'ai eu qu'à prendre vos pâles et charmants fantômes par le bout de leurs doigts d'ombres et à les présenter pour qu'ils fussent accueillis le plus poliment du monde. Le directeur et le public n'ont pas fait la moindre objection voltairienne. Les wilis ont reçu tout d'abord droit de cité dans la très peu fantastique rue le Peletier. Les quelques lignes où vous parlez d'elles, placées en tête du livret, leur ont servi de passeport ».[8]

Gautier, après avoir résumé l'action, insiste sur la mise en scène, les choix suivis, qui s'accordent à l'atmosphère suscitée par la lecture de Heine, et s'appliquent à représenter la surnature, comme une émanation charmante et directe de la nature. La chorégraphie, d'une simplicité nouvelle, la distribution répondent à ces ambitions :

> « Monsieur de Saint-Georges et moi nous avons arrangé votre charmante légende avec l'aide de Monsieur Coralli qui a trouvé des pas, des groupes et des attitudes d'une élégance et d'une nouveauté exquises. Nous vous avons choisi pour interprètes les trois Grâces de l'Opéra : Melles Carlotta Grisi, Adèle Dumilâtre et Forster. La Carlotta a dansé avec une perfection, une légèreté, une hardiesse qui la mettent au premier rang, entre Essler et Taglioni ; pour la pantomime, elle a dépassé toutes les espérances : pas un geste de convention, pas un

[7] *Ibid*., p. 117-8.
[8] Ibid., p.118.

> mouvement faux ; c'est la nature et la naïveté mêmes : il est vrai de dire qu'elle a pour mari et pour maître Perrot l'aérien »[9].

Il est touchant pour nous de recevoir l'éloge de cette « pantomime », de mouvements dansés que l'on juge aujourd'hui codifiés. Le « ballet blanc » de Coralli et Perrot, revisité de nos jours par un Mats Ek, frappe en 1840 Gautier comme un modèle de simplicité non conventionnelle. Le jeu des danseuses, modérément expressionniste et conforme aux messages du livret, – figuratif – Gautier l'évalue comme la prestation simple et libre d'une future Isadora Duncan.

Quant au décor, sagement fabriqué selon les instructions « didascaliques », il dégage selon Théophile une impression de naturel incomparable, comme si le « vraisemblable » égalait ou dépassait, sublimait le « vrai » : « Quant aux décorations, elles sont de Ciceri, qui n'a pas encore son égal pour le paysage. Le lever du soleil, qui fait le dénouement, est d'une vérité prestigieuse ».[10]

« Le théâtre représente une forêt au bord d'un étang : de grands arbres pâles, dont les pieds baignent dans l'herbe et dans les joncs »[11]. Au fil d'une prose poétique, Gautier paraphrase son livret, et restitue l'ambiance d'une vraie campagne. Le diadème de pampres dont on avait couronné Giselle pour la fête des vendanges, provenant des prochains « coteaux de vignes rousses »[12] est encore « tout frais »[13]. Les roseaux « frissonnent et palpitent »[14], on respire le parfum des fleurs. La rêverie se déploie : « je ne sais quel air brûlant et voluptueux circule dans cette obscurité humide et touffue »[15].

Tout à son idylle champêtre, Gautier confond le texte qu'il a écrit d'après Heine, qu'il baptise fidèle « traduction » (« la traduction aussi exacte que possible de la page que je me suis permis de déchirer dans votre livre »[16]) et les effets de la représentation qui l'a tellement enthousiasmé. Il y a là des étoiles, des eaux, une blanche vapeur : tout ce qui défie la plausible figuration est livré à l'imagination de Heine, par « une lettre en manière de feuilleton ».[17]

Gautier mélange les genres : épistolier, librettiste, narrateur, amoureux de la protagoniste dans la vie, fasciné par elle, actrice, sur la scène, il agrège le « vrai » et le « faux » au service d'une synthèse lyrique, sur une page, « post- » ou « pré- » texte à un souvenir revécu, autant qu'à un spectacle virtuel.

Il communique son ravissement : enchanté, emporté dans une sphère qu'il reconnaît pour sienne, celle de ses fantasmes, de son âme en action, il écrit et scelle sa capture : celle d'un fantastique apprivoisé, créé et familier, relevant d'un do-

---

[9] *Ibid.*, p. 124.
[10] *Ibid., loc.cit*.
[11] *Ibid*., p.121.
[12] *Ibid*., p. 118.
[13] *Ibid.loc.cit.*
[14] *Ibid.loc.cit.*
[15] *Ibid.loc.cit.*
[16] *Ibid., loc.cit*.
[17] *Ibid*., p.124.

maine que notre critique contemporain Todorov identifierait pour le rapatrier de suite dans la catégorie du « merveilleux »[18].

Ainsi, le charme du théâtre dansé, le dispositif factice du ballet romantique jouent leur rôle cathartique : leurs effets renvoient à Gautier, de façon spéculaire, comme en miroir, sa propre inspiration. Il l'insuffle en retour, en abyme, à son destinataire Heine, initial trouvère de la légende des wilis – réversibilités.

Relais, créateur pédagogue et prosélyte, Gautier transmet son avis aux lecteurs de *La Presse*, sous forme de suggestions inédites. Il remet en perspective, en scène, l'héritage folklorique allemand (le folklore étant par lui supposé à tous), redonne au public français une part de sa sensibilité masquée : ce qu'il n'a pas l'habitude de percevoir, *a fortiori* de rechercher. Pour le conquérir définitivement, il le déclare acquis le temps d'une soirée – art de persuader, et montre aux spectateurs malheureux, « de chic » ce qu'ils n'auront pu voir.

Et tout cela, notons-le *in fine*, par une pratique d'écriture tout ensemble cultivée et dénoncée : dans le souci de suppléer au geste qui est, *credo* de Théophile quant à la danse, et *leitmotiv* de ses *Écrits*, « la seule parole »[19].

La parole est donc définie comme encore en-deçà du possiblement « vrai » : elle simule, tandis que le geste crée. Elle n'atteint que de loin sa cible : elle ne se substitue jamais à elle.

Nostalgie de Théophile, qui avoue sa limite en prodiguant un verbe complaisamment et modérément orné, qui se donne en dérobant son objet (l'énonciation ne fusionnant pas avec l'énoncé, « aboli bibelot ») : le démiurge ici s'impose et n'en peut mais.

Épris de Carlotta, interprète principale de *Giselle*, Théophile Gautier incarne relativement ses désirs frustrés dans les fantômes mobiles que sont les personnages de *Giselle*. Il projette sur la scène son souhait d'une nature belle, sauvage et nocturne comme une nuit transfigurée, où l'amour et la mort dialoguent.

Transposant : composant, compensant sa personnelle biographie, il ne place pas moins son nom d'écrivain dans toute une lignée de grands créateurs : ceux que nous avons mentionnés, dont Shakespeare, auquel l'adaptation du livret fait penser – autre *Songe d'une nuit d'été.* Faute de détenir les pouvoirs de la danse, la littérature renforce son impact, accuse la spécificité de son langage, démontre son efficacité modestement performative en s'inscrivant dans la tradition scripturale qui l'a sacrée.

En palimpseste, la culture vivante fait miroiter ce que la nature humaine sait inventer de plus gracieux, qui rend l'alentour supportable ; le « faux » n'est dès lors

[18] Voir Todorov, Tzvetan,
[19]Théophile Gautietr *Ecrits sur la Danse, op.cit*., p. 118.

qu'un avatar trompeur du factice : il délivre le « vrai » – la valeur de vérité des cœurs aimants, qui épandent leurs états d'âme en des paysages choisis.

L'Art exercé, retenu, acquiert le statut d'une confidence unique, répond à une vocation universelle : il transmet, éduque, émeut – ô dansante *cosa mentale*…

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III Sorbonne nouvelle

LE VRAI ET LE FAUX DANS LE THÉÂTRE DE JOHANN NESTROY UN ESSAI

Les penseurs et les théoriciens des Lumières étaient épris d'oppositions claires et tranchées (le corps et l'esprit, la raison et le sentiment, l'art et la nature, l'intériorité et l'extériorité, le vrai et le faux…), antithèses par lesquelles ils tentèrent de donner une forme parfaitement claire et ordonnée au monde ou, plus exactement, à *notre* représentation du monde.

Par l'aspect à la fois ludique et satirique[1] de son théâtre, Nestroy préfigure la réfutation de ce système d'oppositions par la « modernité » autour de 1900, qui allait mettre massivement l'accent sur l'intrication ou l'interpénétration entre être et paraître, rêve et réalité (comme dans *Le Fou et la Mort – Der Tor und der Tod –*, 1893, drame lyrique de Hugo von Hofmannsthal qui, comme *Tonio Kröger* de Thomas Mann en 1903, thématise les rapports entre l'artiste et le monde, l'art et la vie), mensonge et vérité (comme dans *La Ronde – Reigen –*, 1896, d'Arthur Schnitzler)[2].

Parmi les thèmes de prédilection évoqués par Johann Nestroy dans son théâtre et réunis dans l'anthologie de Jürgen Hein publiée en 1995 chez Reclam sous le titre *« Le monde n'en a plus pour longtemps ». Nestroy pour le plaisir* (*« Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang ». Nestroy zum Vergnügen*), on trouve, dans l'ordre, des réflexions sur : l'état du monde, la bonté et la méchanceté humaines, le destin, les hommes et les femmes, le mariage, l'argent, la richesse et la pauvreté, la nourriture, la société, la politique, la poésie, le temps, la mort, la morale et le scepticisme. Il ressort donc de cette liste une place cardinale accordée aux rapports humains et en particulier à la dialectique entre le vrai et le faux, notamment dans le domaine des sentiments et des relations hommes-femmes. Pour poursuivre la réflexion sur le vrai et le faux dans le théâtre nestroyen, je m'interrogerai par la suite sur la fonction qu'y remplit le travestissement, avant de soulever dans un dernier temps la question du « nihilisme » de Nestroy dans ce contexte.

Comédie de mœurs : jeu des sentiments et satire des rapports humains

Depuis Rousseau, la voix fut considérée au XVIIIe siècle comme l'expression de la conscience subjective et comme l'émanation immédiate des sensations. Cet idéal « naturel » directement issu de la pensée des Lumières ne s'est pas évanoui au

[1] A ce sujet, voir notamment Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Verlag Gehlen, 1970.

[2] Voir Herbert Herzmann, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), Heft 3-4, p. 126-135, ici : p. 135.

XIXe siècle. Chez Nestroy, ce sont surtout les femmes qui emploient le langage du cœur et de l'amour, sur le plan tant de la gestuelle que du discours, comme le personnage – au nom parlant – de Klara dans la pièce *L'Homme insignifiant* (*Der Unbedeutende*, 1846). C'est également dans cette catégorie que rentre un personnage comme celui de la gardeuse d'oies Salomé dans *Le Talisman* (*Der Talisman*, 1840) ou de Catherine (Kathi) dans *L'Homme déchiré* (*Der Zerrissene*, 1844). Comme dans les pièces de Ferdinand Raimund (*Le paysan millionnaire – Der Bauer als Millionär –*, *Le Roi des Alpes et le misanthrope – Der Alpenkönig und der Menschenfeind –*), les nobles couples d'amants parlent chez Nestroy, contrairement à toute vraisemblance sociolinguistique, un allemand de théâtre sentimental, à l'instar d'Emilie et d'Adolph dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage* (*Zu ebener Erde und erster Stock*, 1835).

À l'autre extrémité de la chaîne linguistique, on trouve les « raisonneurs », du type Titus dans *Le Talisman*, qui, plutôt que de se voir entraînés par la langue, en jouent souverainement. Au langage du sentiment, parlé surtout par les femmes, semble donc bien répondre celui du calcul, de la ruse, du mensonge, de la duperie, de la manipulation. De même Nestroy ne perd-il jamais de vue le fait que les personnages qu'il campe dans ses comédies ne ressentent pas à proprement parler de sentiments, mais qu'il les *représente* seulement comme ressentant des sentiments, de sorte que ces émotions font l'objet d'une observation réflexive[3] et d'une esthétisation, autrement dit d'une mise en forme linguistique, rhétorique, théâtrale (comme Lessing avait su le faire dès 1755 dans *Miss Sara Sampson*).

J'aimerais donner ici quelques exemples particulièrement frappants du lien récurrent qui existe chez Nestroy entre langage du sentiment et sa manipulation, le plus souvent consciente et calculée, mais parfois aussi inconsciente, le personnage concerné se bernant alors également lui-même. Cette altération globale des rapports humains (« J'ai eu un jour un ami, et depuis, je ne crains plus du tout mes ennemis[4] ! » ; « Des amis ? Ma petite, je suis tombé à l'eau et si je comptais sur mes amis, je me retrouverais dans le pétrin[5] ! ») apparaît chez Nestroy surtout à deux niveaux : dans la sphère amoureuse d'une part et dans la sphère familiale d'autre part.

Dans *Le Talisman*, le personnage de Titus utilise sa maîtrise linguistique, qui s'étend du dialecte jusqu'à la langue littéraire, non seulement pour tenter de séduire son parterre d'admiratrices (sur le modèle : « Une femme tient son nom, prononcé

---

[3] Voir Walter Pape, « Desperations-Paroxismen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 23-40, ici : p. 33.

[4] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 30 (*Mein Freund = Mon ami*, 1851, I, 13, éd. par Hugo Aust), 2001, p. 39 : « Ich hab' einmal einen Freund g'habt, und seitdem hab' ich gar keinen Abscheu mehr vor die Feind' ! » (Notre traduction)

[5] Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, trad. de Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, PUR, Rouen, 1985, p. 41 = *Der Zerrissene*, II, 2, Stuttgart, Reclam, 2002, p. 39 : « Freunde? Kind, ins Wasser g'fall'n bin ich eh schon, soll ich jetzt abbrennen auch noch wie jeder, der im Unglück auf Freunde baut? » (De la Huppe à Catherine)

avec tendresse, pour le plus beau des discours[6] »), mais surtout pour mieux le berner et le manipuler, dans la mesure où il est à même d'adapter son discours tant au niveau social qu'aux attentes de chacune de ses interlocutrices : auprès de la jardinière Flora, il a par exemple recours à une métaphorique végétale, tandis qu'il évolue avec la docte Madame de Castelcyprès dans les hautes sphères du langage. En aparté, Titus constate justement : « Titus, te voilà face à un écrivain. Le langage de tous les jours ne suffit plus. Chaque mot doit se mettre sur son trente-et-un[7]. » Ce qui frappe dans le cas de Titus, c'est que son discours repose certes uniquement sur l'apparence, mais que sa manipulation linguistique fonctionne dans cette société précisément parce que cette dernière aspire à être bernée. Dans la scène citée ci-dessus, Titus veut, au sens figuré, revêtir les « habits solennels du langage » et reçoit, pour la troisième fois déjà, un habit réel, à savoir le costume du mari défunt de Madame de Castelcyprès. En l'occurrence, chez un raisonneur-manipulateur comme Titus, langage (de la tromperie) et habits font le moine. J'y reviendrai.

Plus on avance dans la production dramatique de Nestroy, plus la question du « qui parle vrai ou qui parle faux ? » passe au second plan pour se transformer en : qui parle plus habilement que l'autre et apparaît, par conséquent, en mesure d'imposer sa suprématie linguistique à autrui ?

Dans le théâtre de Nestroy, il y a d'un côté les personnages qui savent jouer et ruser avec la langue (les raisonneurs, le plus souvent les rôles interprétés par Nestroy lui-même), apparaissant ainsi en mesure de proposer une réflexion à la fois sur la vérité des sentiments et sur leur observation comique (les « paroxysmes du désespoir » – *Desperations-Paroxismen* – et le « languissement tranquille du sarcasme » – *ruhige Sarkasmus-Languissance* – qui leur succède, exprimés par Schnoferl dans *La jeune fille des faubourgs* (*Das Mädl aus der Vorstadt*, 1841), sont l'apanage de ces personnages nestroyens qui sont conscients de leurs sentiments et provoquent le comique en jetant sur eux un regard perçant[8]), et de l'autre les personnages qui en sont les victimes souvent ridicules (les rôles de patauds et de balourds, que Nestroy écrivait pour son inséparable camarade de scène Wenzel Scholz), c'est-à-dire une galerie de personnages n'ayant pas conscience de leur aspect comique et, le plus souvent, n'étant à même de réfléchir ni sur leurs sentiments ni sur la langue à laquelle ils ont recours pour le faire. En variant le titre de la pièce *Au rez-de-chaussée et au premier étage*, on pourrait dire que les manipulateurs de la langue habitent chez Nestroy au premier étage, tandis que les personnages manipulés par elle restent cantonnés au rez-de-chaussée de la maison du langage. Cela n'empêche, bien sûr, pas non plus le dramaturge d'épingler ou de

---

[6] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, éd. par W. Edgar Yates, Vienne, Lehner, 2003, p. 49 : « Eine Frau hält ihren Namen zärtlich ausgesprochen für die schönste Rede » (notre traduction).

[7] Johann Nestroy, *Le Talisman*, adaptation de Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille, Editions la Fontaine, 2002, p. 44 = Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 17/I (*Der Talisman*, II, 17, éd. par Jürgen Hein et Peter Haida), 1993, p. 49 : « Ich steh' jetzt einer Schriftstellerinn gegenüber, da thun's die Alletagsworte nicht, da heißt's, jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n ».

[8] Voir Walter Pape (note 3), p. 35.

tourner en dérision la cuistrerie de ses « maîtres du langage » (comme celle de Titus et de Madame de Castelcyprès dans la scène II, 17 du *Talisman* ou celle de de la Huppe dans la scène I, 9 de *L'Homme déchiré* à l'égard de Madame Levoile), tout comme la pédanterie d'un personnage comme Muffl dans *Relations antérieures* (*Frühere Verhältnisse*, 1862, 5e scène), dont le rang social et le niveau d'instruction sont en complet décalage avec ses aspirations aux hauteurs en matière linguistique.

Dans *Le Talisman*, le discours amoureux est utilisé par Titus non pas comme une fin en soi, mais dans un but d'enrichissement et d'ascension sociale. De manière plus générale d'ailleurs, la corrélation entre les prétendus sentiments et la cupidité est un phénomène récurrent dans l'œuvre de Nestroy : « L'amour est un rêve, le mariage un marché[9] » ; « Vous êtes un ami des Hommes, je suis un Homme, par conséquent vous êtes aussi mon ami, et un ami peut venir en aide à un autre avec de l'argent, et pour que vous voyiez que mon amitié est désintéressée, je prends l'argent sans prélever d'intérêts[10]. » Ce que Nestroy épingle ici, au-delà du jeu de mots sur la polysémie du terme « intérêt », c'est la confusion entre amour et profit, la mercantilisation des rapports humains. Les sentiments apparaissent sous sa plume le plus souvent faussés, faisant l'objet d'une constante manipulation par les beaux parleurs et les séducteurs dont l'emblème absolu demeure Titus dans *Le Talisman*.

De la même façon, dans plusieurs de ses pièces, Nestroy fait littéralement voler en éclats le domaine considéré comme le noyau des sentiments vrais, voire comme le garant de l'ordre social à l'époque *Biedermeier* : la famille[11]. Ainsi dans *Les familles Zwirn, Knieriem et Leim* (*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*, 1834) le dramaturge campe-t-il en Knieriem, à la place d'un père aimant, un personnage qui, sous l'emprise de l'alcool, répudie son fils et rosse sa femme. À la sphère privée de la famille, Knieriem préfère de loin les lieux publics et les auberges, dans lesquels il peut donner libre cours à son goût irrépressible pour la dive bouteille. Après avoir eu une fille, Zwirn délaisse, lui, sa femme pour mieux assouvir son attirance pour la gent féminine (voir notamment I, 17). Par ce lien étroit établi entre famille, mariage, infidélité conjugale, alcool, violence et menace de mort, Nestroy prépare le terrain à un auteur comme Ludwig Anzengruber (*Le quatrième commandement = Das vierte Gebot*, 1877) et au théâtre naturaliste d'un Gerhart Hauptmann (*Avant le lever du soleil = Vor Sonnenaufgang*, 1889), tout en rappe-

---

[9] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 83 : « Die Liebe ist ein Traum, die Ehe ein Geschäft » (notre traduction).

[10] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 3 (*Der confuse Zauberer = Le magicien confus*, 1832, III, 7, éd. par Sigurd Paul Scheichl), 2004, p. 133 : « Sie sind Menschenfreund, ich bin Mensch, folglich sind Sie auch mein Freund, und ein Freund kann schon dem andern mit Geld aushelfen, und daß Sie sehen, daß meine Freundschaft uninteressiert ist, nehm' ich das Geld ohne Interessen. » (Notre traduction)

[11] A ce sujet, voir en particulier les chapitres « Familienfassaden » et « Die lieben Anverwandten » de Wendelin Schmidt-Dengler dans son ouvrage *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001, p. 99-118.

lant par son théâtre le fameux aphorisme de Baudelaire dans *De l'essence du rire* : « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. » L'exemple le plus frappant de cette mise en cause radicale de l'idéologie familiale bourgeoise du *Biedermeier*, relayée par sa littérature, demeure toutefois la pièce *Un appartement à louer* (*Eine Wohnung ist zu vermiethen*) de 1837 : peu importent au personnage de Gundlhuber les problèmes du foyer, et lorsque sa fille Amalie décide de se marier, lui préfère aller s'offrir une botte d'asperges (I, 8). La seule chose que Gundlhuber tente de préserver, ce n'est pas le bon fonctionnement de la vie familiale, mais seulement *l'apparence* de son bon fonctionnement, donc tout au plus la « façade familiale » , qui s'avère donc aussi être une « façade linguistique[12] » . Le père de famille, modèle auto-déclaré de moralité, ne tarde pas à voir son beau discours contredit par son attirance pour Madame Chaly, cocotte « douée de charmes » (*Reizbegabte*) dont il s'éprend corps et âme. On voit bien qu'ici, la façade familiale ne parvient pas à prémunir le personnage de Gundlhuber du « démon » de l'*éros*. Cette famille, l'une des rares familles entières du théâtre de Nestroy, représente au fond une caricature satirique de l'institution familiale. Ce processus de dissociation entre famille, mariage et littérature se poursuivra ensuite dans la littérature autrichienne avec des auteurs comme Karl Kraus, Ödön von Horváth (notamment dans ses *Légendes de la Forêt viennoise – Geschichten aus dem Wiener Wald –*, 1931) ou encore Heimito von Doderer, qui écrivit en 1921 : « Quiconque fonde une famille y perd la vie[13]. »

Chez Nestroy, le « bon » père de famille est donc présenté en parfait décalage avec le rôle qu'il est censé jouer dans la vie comme sur scène. L'idéal de la famille et l'institution du mariage comme modèles d'harmonie, vecteurs de l'ordre social ou valeurs en soi typiques de l'époque *Biedermeier*, se voient fondamentalement mis en cause par le théâtre satirique de Nestroy. Il faudrait ajouter, pour être complet, que le dramaturge thématise également à plusieurs reprises l'éclatement des rapports père-fille, placés le souvent eux aussi sous le signe de l'argent : dans *Mon ami* (*Mein Freund*, 1851) comme dans *Les deux somnambules* (*Die beiden Nachtwandler*, 1836), la fille est ainsi réduite au rang de marchandise[14].

La mise en question des rapports humains ne se limite donc pas, chez Nestroy, à la seule sphère amoureuse, mais affecte également la sphère familiale et, plus généralement, le genre humain dans son ensemble, dans la mesure où le « personnel » de Nestroy se compose de toutes les catégories sociales, aussi bien de petits bourgeois, d'artisans, d'épiciers et de serveurs que de grands bourgeois (capitalistes, rentiers…) : la satire de Nestroy n'épargne personne et s'en prend aux travers et

[12] *Ibid.*, ici : p. 111 *sq.* : « Familienfassade » et « Sprachfassade » (notre traduction).

[13] Heimito von Doderer, *Tagebücher 1920-1939*, éd. par Martin Loew-Cadonna, Wendelin Schmidt-Dengler et Gerald Sommer, vol. 1, Munich, 1996, p. 54: « Wer sich in Familie begibt, kommt darin um. » (Notre traduction).

[14] Voir Ulrike Tanzer, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater–Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Vienne, Lehner, 2006, p. 153-164.

aux faiblesses humains en général, notamment à la cupidité, à la ténacité des préjugés (*Le Talisman*), à l'arrogance des puissants ou encore à l'injustice sociale, comme dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage* (1835), pièce dans laquelle la séparation en deux parties de l'espace scénique (le riche spéculateur Goldfuchs, un « millionnaire né », habite en haut, la famille du pauvre fripier Schlucker en bas) permet de fustiger la bipartition sociale entre richesse et pauvreté : les riches festoient au premier étage, tandis que les pauvres croupissent au rez-de-chaussée. Le découpage bidimensionnel de l'espace est en l'occurrence mis au service d'une critique radicale de la société représentée. Dans un tel contexte, l'accès à la vérité comme objet de connaissance n'est pas non plus l'apanage de la science : « Car les plus grands des savants n'ont jamais eu plus qu'une vague idée de la vérité[15] ».

Ce « théâtre des sentiments faux[16] », au sein duquel Nestroy se sert des ressorts habituels de la comédie occidentale (comme le lien entre l'amour et l'argent), repose sur un regard anthropologique implacable et désabusé : « Je tiens tout le monde pour capable du pire, y compris moi-même. Et je me suis rarement trompé[17]. » ; « Les hommes, il faut les haïr avant de les connaître, et les mépriser une fois qu'on les connaît[18]. » Dans un aphorisme, Nestroy va même jusqu'à faire de la tromperie l'une des caractéristiques majeures, pour ne pas dire la caractéristique, de la vie en société : « La tromperie est la chaîne, fine mais solide, qui traverse tous les membres de la société ; tromper ou être trompé : tel est le choix (et quiconque croit qu'il existe une troisième voie se trompe lui-même)[19] ».

Masques et travestissement

Depuis Cicéron et Quintilien, la rhétorique ne se compose toutefois pas seulement des questions relevant de l'*inventio*, de la *dispositio*, de l'*elocutio*, de la *memoria* et de la *pronuntiatio* (ou *actio*), mais également des moyens d'expression visuels de l'orateur : l'habillement, la mimique et la gestuelle[20]. Il s'agit donc de

---

[15] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 17/II (*Das Mädl aus der Vorstadt = La jeune fille des faubourgs*, I, 11, éd. par W. E. Yates), 1998, p. 27 : « Denn die größten Gelehrten haben von der Wahrheit nie mehr als eine Ahnung gehabt » (notre traduction).

[16] Herbert Herzmann, « Spiele mit Gefühlen : Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 41-50, ici : p. 46 : « Theater der falschen Gefühle » (notre traduction).

[17] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 11 (*Die beiden Nachtwandler = Les deux somnambules*, I, 16, éd. par Jürgen Hein), 1998, p. 21 : « Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht. » (Notre traduction)

[18] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 85 : « Die Menschen muß man hassen ehe man sie kennt; verachten, wenn man sie kennt » (notre traduction).

[19] Johann Nestroy, *ibid.*, p. 31 : « Täuschung ist die feine, aber starke Kette, die durch alle Glieder der Gesellschaft sich zieht; betrügen oder betrogen werden das ist die Wahl, (und wer glaubt es giebt ein Drittes der betrügt sich selbst) » (notre traduction).

[20] Voir sur ce point l'article brillant de Walter Pape, « "Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n" : Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien », *Nestroyana*

s'interroger aussi, dans la perspective d'une réflexion sur le vrai et le faux dans le théâtre de Nestroy, sur les liens qui unissent ces différentes formes de déguisement ou de travestissement scénique. En d'autres termes, le déguisement verbal, qui prend chez Nestroy le plus souvent la forme de la manipulation linguistique, fonctionne-t-il comme un complément du déguisement vestimentaire ou entre-t-il en conflit avec lui ? Quelle peut être la nature des liens unissant les modes de travestissement visuels et linguistiques ?

Les représentations de la mimique et de la gestuelle, ainsi que de leurs rapports à la langue et à la voix s'inscrivent, au XVIIIe et XIXe siècles, dans une évolution qui renoue d'une part avec les préceptes de la rhétorique antique et d'autre part avec l' « art du travestissement » (*Verstellungskunst*) au XVIIe siècle. Depuis Cicéron, gestuelle et langage du corps sont compris comme l'expression de l'âme : « *Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum* » (*De oratore III*, 216). Cette relation étroite, en quelque sorte « psychophysique », entre langage du corps et art du travestissement domine non seulement la pensée anthropologique du XVIIIe siècle depuis Christian Wolff, mais encore la discussion théorique sur le théâtre dans l'espace germanophone : ce furent avant tout Lessing (*Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm*) et le jeune Schiller qui mirent l'accent dans le domaine théâtral sur l'importance du langage du corps comme complément décisif du langage articulé. Ajoutons à cela que le déguisement et le travestissement, et plus généralement toutes les formes de simulation et de tromperie, constituent depuis l'Antiquité un ressort inépuisable de la comédie, si l'on songe par exemple à la fonction centrale attribuée au travestissement et aux masques dans la tradition des jeux de carnaval, de la *commedia dell'arte* ou du théâtre populaire viennois depuis Hanswurst, tradition plurielle dans laquelle le théâtre de Nestroy s'inscrit aussi pleinement.

Comme le langage, le travestissement est utilisé par les personnages de Nestroy souvent comme un outil de tromperie sociale, et parfois même comme un moyen de changer d'identité. Le « caméléon » Titus, dans *Le Talisman*, apparaît comme le symbole de la capacité de transformation et de l'art du travestissement propres aux personnages principaux des comédies nestroyennes. Le personnage paraît aussi habile dans l'art du travestissement – en s'affublant notamment d'une perruque noire puis blonde, l'ancien marginal, voire exclu de la société qu'était Titus avec ses cheveux roux parvient à gravir les marches de l'échelle sociale – que dans l'art du dialogue. Il semble donc une fois de plus que les personnages représentés par Nestroy ne correspondent pas à ce qu'ils prétendent être ou à ce qu'ils montrent d'eux, et qu'il existe systématiquement chez eux un décalage entre l'être et le paraître, fossé symbolisé entre autres clairement par le recours au travestissement.

Dans *Judith et Holopherne* (*Judith und Holofernes*, 1849), travestissement de la pièce *Judith* (1840) de Friedrich Hebbel, Nestroy utilise d'ailleurs ce jeu entre vrai et faux, entre être et paraître, comme point de départ d'une réflexion plus générale

n° 25 (2005), Heft 1-2, p. 16-30.

sur l'identité. Dans la forme littéraire choisie ici à dessein par Nestroy, celle du « travestissement » (*Travestie*[21]), l'héroïne, Judith, est remplacée par son frère cadet Joab, sorte de travestissement incarné qui se déguise en femme et parvient, par ce subterfuge, à tromper puis à vaincre l'assiégeant[22]. Ici, travestissement du personnage de Judith et travestissement satirique de la pièce de Hebbel (Nestroy faisant glisser le propos de Hebbel du sublime vers le ridicule) forment une unité indissociable : dans le cas de Joab, le basculement vers la sphère triviale, caractéristique du genre du travestissement, se fait par le biais du remplacement de la dimension sexuelle et de la réflexion morale et religieuse, centrales chez Hebbel dans le personnage de Judith, par le grotesque et le burlesque, comme dans la scène 24 de la pièce où Joab, déguisé en Judith, se voit réclamer de la part d'Holopherne un « premier bécot » (*Judith, gib mir das erste Bussi !*). Le recours au domaine comique du travestissement, de l'illusion et du grotesque fait ici partie intégrante d'un mouvement de désacralisation par lequel Nestroy fait de la tragédie classique de Hebbel un modèle de travestissement comique, rétablissant au passage le paradigme de la farce et les vertus du rire face au sérieux du classicisme de Hebbel et aux hautes exigences – esthétiques et éthiques – que ce dernier plaçait dans le drame. Au-delà du simple jeu à plusieurs niveaux sur les identités (chez Nestroy, un comédien joue un rôle d'homme – Joab – qui joue lui-même un rôle de femme – Judith –), Nestroy suggère en filigrane que ce n'est qu'en se cachant derrière ses masques (théâtraux) que l'homme est en mesure à la fois de se montrer et de se réaliser sur la scène du « grand théâtre du monde ».

À l'origine, « *persona* » signifiait « masque, rôle ». Les comédies de Nestroy nous donnent précisément à voir le jeu du travestissement social, tout en interrogeant les liens entre langage et travestissement. Tant sur le plan de la langue, voire de la forme dramatique utilisée (travestissement symbolique) que sur celui du travestissement proprement dit, Nestroy met en œuvre un certain nombre de procédés particulièrement efficaces de dévoilement comique et satirique de ses personnages, ainsi que des travers humains en général.

On peut se demander, pour conclure cet essai, si son théâtre doit dès lors être interprété sous un jour exclusivement négatif, celui du cynisme, du nihilisme, de la pure négation du vrai, ou bien si une autre lecture, moins sombre, de ce théâtre demeure possible, voire souhaitable.

Un théâtre nihiliste ?

Force est de constater que Nestroy brosse, dans son œuvre, un portrait sans concession des rapports humains, frappés du sceau de la mesquinerie et du mensonge,

[21] Voir les pages que je consacre à ce sujet dans *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, PSN, 2008, p. 129-140.

[22] Voir à ce sujet Carola Hilmes, « "Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung" », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 3-4, p. 131-143, ici : p. 132.

un univers dans lequel cynisme et scepticisme le disputent au pessimisme, voire à la négation pure et simple de toute forme de vérité : « Rien n'est la vérité parce qu'absolument rien n'est vrai. *Nihilisme*[23] » .

Cette tentation du nihilisme, qui ressort de nombreuses pièces de Nestroy, n'est toutefois jamais vaine et gratuite. Elle ne saurait pour cette raison être élevée au rang d'une vision du monde, comme ont pu le faire un peu trop rapidement certains interprètes de Nestroy[24]. Ce que le dramaturge vise en premier lieu, c'est à démasquer par un éclairage satirique le mensonge et l'hypocrisie, geste pouvant être interprété comme moral en ce sens qu'il débusque la bassesse, le mensonge et la tromperie : « […] Tourner en dérision le mal et la méchanceté : telle est l'unique efficacité morale du comique. C'est pourquoi, je crois, on devrait la limiter le moins possible[25]. » Cette traque de la mesquinerie et des faiblesses humaines a d'ailleurs été longtemps comprise de façon souvent négative par les contemporains du dramaturge, d'où l'accusation récurrente émise à son encontre – au sein de la critique notamment – de ne montrer à son public que la noirceur des rapports humains : très tôt, il fut ainsi décrit par nombre de ses détracteurs comme un dramaturge « diabolique », voire comme le fossoyeur de « l'ancien » théâtre populaire viennois avide de réconciliation à la Ferdinand Raimund.

Comment comprendre ce rejet massif par la critique et l'histoire littéraire du théâtre nestroyen au XIXe siècle ? Par sa fustigation radicale des travers humains (mensonge, cupidité, bassesse, mesquinerie…), Nestroy s'opposait clairement au « goût bourgeois », du modèle classique et de l'idéalisme moral et esthétique allemands (Gutzkow, Hebbel, Vischer…), ainsi que de ses variantes au XIXe siècle. Le germaniste allemand Richard M. Meyer, que le satiriste viennois Karl Kraus éleva en 1911 au rang de roi des « crétins » (*Trottel*) produits par l'Université[26], écrivait encore à propos de Nestroy au début du XXe siècle : « C'est avec un flair diabolique qu'il dégotait partout la bassesse, l'animalité et la vulgarité. […] Il tient, au fond, toute poésie et tout idéalisme vraiment pour des boniments et ne croit qu'aux plaisirs les plus corporels[27]. » Dans sa très contestable – et très contestée ! – *Litera-*

---

[23] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 85 : « Nichts ist das Wahre weil gar nichts wahr is. *Nihilismus* » (notre traduction).

[24] A ce sujet, voir en particulier Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart, 1958 ; Rio Preisner, *Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*, Munich, 1968 ; Wolfgang Preisendanz, « Nestroys komisches Theater », in : *Das deutsche Lustspiel II*, éd. par Hans Steffen, Göttingen, 1969, p. 7-24 ; Bruno Hannemann, *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*, Bonn, 1977.

[25] Johann Nestroy, *Eingabe*, in : *Sämtliche Werke*, éd. par Fritz Brukner et Otto Rommel, Vienne, 1924-1930, XV, p. 375 : « […] Das Lächerlichmachen des Bösen und Schlechten ist die einzige moralische Wirksamkeit der Komik, ich glaube, man sollte sie darum am wenigsten beschränken. » (Notre traduction)

[26] Voir Karl Kraus, « Die neue Art des Schimpfens », in : *Die Fackel* 339-340 (décembre 1911), p. 51-56, ici : p. 56 : « Trottel » (notre traduction).

[27] Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Bondi, 1912 : « Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinäre auf. […]

turgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Josef Nadler met lui aussi l'accent sur le côté « démoniaque » de Nestroy : « Nestroy était un démon de la raison destructrice, besogneuse et méphistophélique[28]. » Rappelons que la critique viennoise fut tout aussi encline à diaboliser le théâtre de Nestroy que les représentants allemands de l'idéalisme « éclairé » de passage à Vienne sous le *Vormärz*...

La cause profonde de ces jugements sévères sur la valeur à la fois esthétique et éthique du théâtre de Nestroy tient sans aucun doute au fait qu'il ne s'agissait plus pour le dramaturge, contrairement à son « prédécesseur » Raimund, de proposer un modèle d'amendement des faiblesses humaines, mais bien de représenter un univers de jeu comique aux accents puissamment satiriques et de tendre à la société – sous la forme de la comédie grinçante – un miroir satirique impitoyable, « post-aristophanesque ».

Conclusion

Dans son théâtre à la fois ludique et satirique, léger et profond, Nestroy campe des personnages qui, plutôt que de dire le vrai et/ou le faux, *jouent* à dire le vrai et le faux. En d'autres termes, les sentiments énoncés – l'amour notamment – ne sont la plupart du temps que simulacre, autrement dit que des sentiments joués. La notion centrale de jeu fait ici apparaître les limites et la caducité, face au théâtre de Nestroy, de toute tentative d'opposition figée ou dogmatique entre vrai et faux. Ce qui demeure par-delà ces deux catégories, c'est d'une part la mise en question satirique, par le dramaturge, des rapports humains, mais aussi et sans doute même surtout de la *vérité* et des pouvoirs de la seule raison, pour mieux rappeler par contraste l'importance de l'imbrication au théâtre entre plaisir, jeux de rôles, travestissement, mensonge, langage verbal et langage corporel.

Après avoir le plus souvent montré dans son théâtre sociocritique le règne de la tromperie généralisée, le « comicus austriacissimus » Nestroy fournit à la question des rapports entre vrai et faux une ultime réponse, au fond parfaitement cohérente avec ses réflexions antérieures, dans *Kampl* en 1852 : « Le mensonge est une invention des et pour les vivants ; c'est dans la mort que doit être la vérité, ne serait-ce que parce qu'elle est l'antithèse de la vie[29]. »

Marc LACHENY
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichen Genüsse. » (Notre traduction)

[28] Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, Habbel, 1932 : « Nestroy war ein Dämon der zersetzenden, grübelnden, mephistophelischen Vernunft. » (Notre traduction)

[29] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 31 (*Kampl*, I, 10, éd. par Hugo Aust), 1992, p. 15 : « Das Lügen is eine Erfindung von und für Lebendige; im Tode muß Wahrheit sein, schon deßtwegen, weil er der Gegensatz vom Leben is. » (Notre traduction)

Orientation bibliographique

* Hein, Jürgen, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Verlag Gehlen, 1970.
* –, *Johann Nestroy*, Stuttgart, Metzler, 1990.
Herzmann, Herbert, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), Heft 3-4, p. 126-135.
* –, « Spiele mit Gefühlen: Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 41-50.
* Hilmes, Carola, « “Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung” », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 3-4, p. 131-143.
* Lacheny, Marc, *Pour une autre vision de l’histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
* –, « Formes et fonctions du rire dans le théâtre populaire viennois de Hanswurst à Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) », *Théâtres du monde* n° 20 (2010), p. 263-280.
* Pape, Walter, « “Da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagsgwand’l anzieh’n” : Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien », *Nestroyana* n° 25 (2005), Heft 1-2, p. 16-30.
* –, « Desperations-Paroxismen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 23-40.
* Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001.
* Stieg, Gerald, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », *Documents* n° 46 (1991), p. 114-119.
* – et Valentin, Jean-Marie (éds), *Johann Nepomuk Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, Asnières, PIA, 1991.
* Tanzer, Ulrike, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater–Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Vienne, Lehner, 2006, p. 153-164.
* Yates, W. Edgar, *Nestroy and the Critics*, Columbia, SC, Camden House, 1994.

L'AURIGE-AÈDE DE LA FEDRA DE GABRIELE D'ANNUNZIO (1909)

(MULTIPLES FACETTES ET FONCTIONS D'UN PERSONNAGE)

La *Fedra* de Gabriele d'Annunzio, tragédie en trois actes et en vers créée à Milan (*Teatro Lirico*) le 10/04/1909 (Compagnie Fumagalli-Franchini) est le dernier ouvrage dramatique italien écrit par le poète-dramaturge. On sait en effet qu'en 1910, chassé d'Italie et menacé de prison pour dettes, d'Annunzio trouva refuge à Paris où il fit représenter trois ouvrages scéniques écrits par lui directement en français.[1] Ce furent là, juste avant la grande guerre, ses derniers ouvrages dramatiques.[2]

Fedra constitue le sommet de son art de dramaturge italien et même de poète italien, tant au niveau de la splendeur des vers (plus de 4700) qu'à celui de la maîtrise dramaturgique et scénique. L'auteur a déjà derrière lui une longue carrière d'homme de théâtre. Après trois courtes tragédies en prose,[3] il devait donner la célèbre *Francesca da Rimini* en 1901,[4] puis *La Figlia di Iorio* (1904), triomphalement accueillie à Milan.[5] Après la *Fiaccola sotto il Maggio* (1905)[6] et un drame en prose : *Più che l'Amore*,[7] c'est l'ultime triomphe italien, *La Navei*, en 1908,[8] qui précède la *Fedra* qui nous occupe ici.

Dans nulle autre pièce italienne que dans *Fedra* on ne saurait trouver à un degré

---

[1] Il s'agit de - *Le Martyre de Saint Sébastien*, en cinq actes, en octosyllabes assonancés, en français archaïsant "mystère médiéval" créé au Châtelet en mai 1911, musique de Claude Debussy, par les Ballets Russes, chorégraphie de M. Fokine, décors et costumes de Léon Bakst, Ida Rubinstein dans le rôle-titre joué et dansé.
- *La Pisanelle* : en vers libres français archaïsants, créé au Châtelet en juin 1913, toujours par les Ballets Russes avec Ida Rubinstein, musique Ildebrando Pizzetti.
- *Le Chèvrefeuille* : drame en prose française "moderne" créé au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 11/12/1913. Sa version italienne (de la main de d'Annunzio), "*Il Ferro*" fut créée à Turin (Théâtre Carignano), le 27/01/1914.

[2] Si l'on excepte ses nombreuses activités de "scénariste" de films muets (comme le *Cabiria* de Pastrone, 1914) ou le livret d'opéra "*Parisina*" écrit en italien par Pietro Mascagni (Scala 1913).

[3] Fruit de sa longue et fructueuse collaboration avec sa compagne, la très célèbre tragédienne Eleonora Duse. Il s'agit de *La Ville Morte*, créé à Paris par Sarah Bernhardt (Théâtre de la Renaissance, 21/01/1898), *La Gioconda* (comp. E. Duse, Zacconi), Palerme (Théâtre Bellini, 15/04/1899), *La Gloria* (comp. Duse-Zacconi), Naples (T. Mercadante, 27/04/1899).

[4] Tragédie en cinq actes en vers, créée à Rome (T. Costanzi) le 09/12/1901, par E. Duse. Musiques de scène de Scontrino.

[5] Tragédie pastorale en trois actes en vers (T. Lirico, Milan 02/03/1904 Irma Grammatica – Franchini)

[6] Quatre actes en vers. T. Manzoni, Milan, 27/03/1905 (Franchini-Fumagalli).

[7] En 1 prologue et deux épisodes, en vers archaïsants T. Costanzi, Rome 29/10/1907 (E. Zacconi).

[8] Un Prologue et deux Épisodes en vers archaïsants T. Argentina, Rome 11/01/1908 (Garavaglia-Paoli, Comp. Stabile).

aussi intense cette « *poeticità* », cette poétique dramaturgique si typiquement dannunzienne et si adaptée au propos à la fois renouvelé de l'antique et comme surgi tout armé de l'Antiquité.

Fasciné par les mythes grecs, d'Annunzio a déjà en 1905 présenté une pièce, *La Fiaccola sotto il Maggio (La Torche sous le Boisseau)*, inspirée du mythe d'Électre[9]. Mais avec le mythe de Phèdre, tous les thèmes du grand poète dramaturge sont là, comme magnifiés : la passion, la chair, le sang, le drame, le mythe du surhumain : ici la « surfemme » qui brave les hommes et les dieux, les lois humaines et divines au nom d'une « surhumanité », d'une liberté absolue de la volonté du désir d'accomplissement d'un destin hors du commun. Il y a aussi la notion capitale du rôle de l'Art qui sublime et immortalise l'instant, l' « *amor fati* » nietzschéen, mais aussi la notion de dépassement de son propre Destin, de re-création de son propre Destin.

BREF SYNOPSIS DE LA FEDRA

Supprimant le personnage racinien d'Aricie, d'Annunzio introduit un nouveau per-sonnage, double et même triple : le Messager-Aurige, puis Aède, amoureux de Phèdre sans en être aimé en retour, bien sûr.

Le drame s'en trouve dès lors subtilement rééquilibré : Phèdre amoureuse d'Hippolyte (sans en être aimée) est aimée par cet aurige-aède. Aurige devenu Aède précisément par la grâce de l'amour et qui saura dès lors immortaliser Phèdre par ses chants. L'aurige-aède, de plus, joue le rôle du chœur antique pour commenter l'action, dans un style quasiment épique à certains moments importants du drame. Par exemple, le retour de Thésée victorieux (acte I) ; le récit de la mort d'Hippolythe (acte III).

Fedra n'a pas de rivale dans le cœur d'Ippolito, qui est un tout jeune homme préoccupé de chasse, de chevaux, d'amitiés viriles. Il rêve de batailles, de victoires, de gloire militaire. L'amour que lui déclare sa belle-mère le scandalise et l'effraie. Fedra fera mourir Ippolito, moins par dépit que pour le posséder et l'immortaliser dans l'au-delà, dans le monde des Dieux. Elle-même disparaît plus qu'elle ne « meurt » dans la lumière surnaturelle d'Artémis. Fedra ainsi brave et outrepasse toutes les lois humaines, étant d'ailleurs elle-même, comme elle le rappelle, d'origine divine. Mais elle brave aussi les lois divines, car les dieux avaient, semble-t-il, prévu pour elle un destin moins éclatant, simplement humain, d'épouse royale.

Bestiale, luxurieuse et divine à la fois, jamais humaine, la tragédie de d'Annunzio explicite parfaitement les composantes de la légende antique. Il ne s'agit pas d'une banale intrigue amoureuse, incestueuse, mais du drame d'un personnage

[9] À laquelle, il faut ajouter *Le Chèvrefeuille* qui reprend encore une fois le thème de la Vengeance (1913).

d'essence divine, amoureux d'un mortel, traversant de sa fureur et de sa passion surhumaine, pour un bref instant, le monde des humains.

Fedra rejoint Ippolito pour l'éternité divine de l'au-delà, s'immortalise avec son « amant » dans le monde des humains, malgré eux. En effet, tous les aèdes et les poètes des siècles présents et futurs chanteront son histoire qui, si monstrueuse qu'elle soit, restera gravée dans les mémoires. Et le premier en date, l'archétype de tous ces aèdes, amoureux de Phèdre, est bien le personnage double qui nous occupe ici : l'Aurige-Messager devenu Aède par/pour l'amour de Phèdre. Le dernier en date étant, en 1909, Gabriele d'Annunzio, ce que nous pouvons quasiment lire entre les vers…

Acte Premier : Entrée en scène du Messager-Aurige

Fedra lui fait don d'une cithare et le charge d'une tâche précise : il devient l'Aède. [Il convient de préciser que chacun des trois actes s'enchaîne dans une continuité absolue sans aucune division en scènes]

Le début de l'Acte I nous présente, à Trézène, sur le rivage où se trouve le palais de Thésée, Fedra, sa nourrice Gorgo et Etra, mère de Thésée, avec le chœur des Suppliantes. On attend le retour de Thésée que l'on espère victorieux ; un navire aux voiles noires[10] (mauvais présage ?) se montre à l'horizon. Mais Fedra confie à sa nourrice qu'elle souffre d'un mal atroce, surhumain, qui n'est pas l'angoisse de l'attente. Gorgo se doute bien qu'il s'agit d'un amour interdit.

Mais on annonce un Messager couronné, porteur de grande nouvelle : c'est notre Messager-Aurige (appelé « *Il Messo* » au cours de ce premier acte) :

> *IL MESSO :*
> *O Titànide figlia del Re d'Isole,*
> *Madri dei Sette Eroi rivendicati*[11]
> *Grande novella reco :*
> *La vittoria di Tèseo !*

[10] Allusion à l'un des épisodes des exploits mythiques de Thésée. Tout ce premier acte est farci d'allusions mythologiques et légendaires grecques, cette érudition agressive rend parfois cet acte assez pesant même si elle contribue largement à mettre les personnages et le lecteur-spectateur « en situation » et à helléniser de façon indéniable toute la tragédie qui se veut vraiment une résurrection du théâtre antique.

[11] Nouvelle allusion – mais pas la dernière ! – aux guerres thébaines : Thésée, ici, revient vainqueur d'une expédition contre Thèbes au cours de laquelle il a pris la ville et « racheté » les cendres des « Sept Épigones ». Traduction du passage cité :
Ô Titanide, fille du Roi des Iles,
Ô Mère des Sept Héros de nouveau vengés
J'apporte une grande nouvelle
La victoire de Thésée !

Puis il se présente dans ses fonctions officielles d'Aurige :

IL MESSO
Io sono Eurito d'Ibaco,
Il conduttor del carro
Di Capaneo percosso della folgore
Del Dio. Prigione fui,
Or son libero.(…)[12]

Suit un très long épisode (nécessaire pour la compréhension du personnage de l'aurige-aède) au cours duquel l'aurige raconte avec une verve, un ton véritablement épique, l'épisode ultime de la guerre contre Thèbes : la prise de la ville et les épisodes qui suivent : l'holocauste, les bûchers funèbres, les prodiges divins qui suivirent la victoire de Thésée. De ce passage qu'il serait trop long d'analyser en détail il ressort :

1) que l'aurige a été « foudroyé » avec ses chevaux par le feu d'Apollon (le dieu de la poésie). Il n'est donc plus vraiment aurige.

2) Tout le monde s'aperçoit qu'il raconte avec un art consommé pour un simple soldat-aurige. Fedra lui dit :

FEDRA
Segui ! Segui ! Uomo
Non tremare ! (…)
Or tu devi cantare come l'aedo
Come quando aggiogavi i due sonanti
Cavalli.
(…) I rombo vince
la tua parola. Versagli la gloria !
Come tendi le redini del carro,
Sogna che tendi i nervi della cetera
Alza la voce ![13]

---

[12] Le Messager : *Je suis Eurythe d'Ilaque*
le conducteur du char
de Capanée frappé par la foudre
du Dieu. Je fus prisonnier
Je suis libre à présent. (…)

[13] Phèdre : *Continue ! Continue ! Homme,*
Ne tremble pas
Tu dois chanter maintenant comme l'aède ;
Comme lorsque tu attelais les deux chevaux sonnants
Ta parole l'emporte sur le tonnerre de leur galop.
Verse sur lui la gloire !

Cet aurige était vraisemblablement prédestiné à la fonction d'Aède « officiel » de Fedra. Celle-ci en est aussitôt consciente et met tout en œuvre pour s'approprier ce « talent en devenir ». Tout au long du récit de ces batailles, le lecteur-spectateur s'aperçoit que Fedra est la proie de sentiments complexes et contradictoires :

1) Elle hait Thésée, le « héros pur » pour tout le monde qui les a enlevées, elle et sa sœur, à leur patrie, qui a abandonné sa sœur et l'a réduite, elle, à un honteux « esclavage conjugal », rôle subalterne indigne d'elle.
2) Elle hait les Dieux dont elle rêve de se venger parce qu'ils sont responsables et coupables de cet état de fait.
3) Elle aime en effet un homme, un seul, mais d'un amour étrange qui vise à une sorte de possession absolue, exclusive pour quelqu'un qui soit sa « chose ». Cet amour est pensé comme une appropriation.
4) Elle éprouve une vive sympathie pour cet aurige qu'elle accueille (et abreuve) avec tous les égards et pour qui elle réserve une destinée. Pour l'instant, elle lui fait un don qui changera définitivement son destin.

> *FEDRA*
> *Uomo d'Argo, un bel dono io ti farò*
> *Prima che tu ti parta.*
> *A te che presso i grandi tuoi cavalli*
> *Amavi il canto, o conduttor del carro*
> *Di Capaneo, la figlia del Re d'Isole*
> *Fedra di Pasifae nata dal sole*
> *Donnar vuole une cetera*
> *Eburna, opra di Dedalo, che anch'ella*
> *È fornita di giogo, e d'oro è il giogo*
> *Vocale. E te la dona*
> *Perchè d'auriga tu diventi aedo.*[14]

Et comme tu tendis les rènes de ton char,
Rêve que tu tends les ordes de la lyre.
Elève la voix !

[14] Phèdre : *Homme d'Argos, je veux te faire un beau don*
avant ton départ.
A toi qui, auprès de tes grands chevaux
Aimait le chant, ô conducteur du char de Capanée,
La fille du Roi des Iles
Phèdre de Pasiphaé née du Soleil
Veut te donner une cithare d'ivoire,
Œuvre de Dédale (…)
Elle te la donne pour que d'aurige tu deviennes aède, à présent que tes grands chevaux sont brûlés.

Dès lors, Fedra l'appellera « *aedo* » et lui assigne sa future tâche assortie de conseils à caractère littéraire. Ici c'est directement d'Annunzio qui parle et défend son art, sa propre conception de l'art poétique.

> *FEDRA*
> *« Anche la Musa, come gli altri numi,*
> *vende il suo bene a prezzo d'infiniti*
> *mali. Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte*
> *dalla tua più profonda libertà.*
> *« Cuore, narrami l'uomo »*
> *sìa nel cominciamento d'ogni tuo*
> *canto. » (…)*
> *Narrami il fuoco e il sangue, e la bellezza*
> *Creata dalla folgore. »*[15]

À cet instant, tout est clair ; cet aurige-aède, c'est bien aussi d'Annunzio lui-même qui va chanter le drame de Fedra et qui, en même temps définira le regard qu'il portera – de l'intérieur – sur ce drame antique. Le poète-dramaturge du XXe siècle devient le héros de sa propre tragédie antique. Étonnant effet de miroir, audacieux et dramatiquement efficace autant qu'inattendu. Le dernier épisode de cet acte I où le Messager-Aurige intervient est celui des trois dons.

Le Messager est chargé par Thésée d'aller voir Ippolito afin de lui remettre les trois dons envoyés par son beau-père. Fedra s'informe : quels dons ? Il s'agit :
1 – d'un cratère d'argent de Sidon,
2 – d'une jeune esclave thébaine,
3 – d'un cheval fougueux de race divine : celui-là même qui tuera Hippolyte.

Après avoir assuré Phèdre de sa parfaite obéissance, le nouvel aède sort.

L'Acte I continue, traitant d'autres propos que celui qui nous occupe ici. Phèdre conclut cet acte en immolant rituellement, mais au grand scandale des assistantes, la jeune esclave thébaine destinée à Ippolito. Et Phèdre, dédicaçant son sacrifice conclut l'acte par ces mots :

> *Vi sorride*
> *O stelle, su l'entrare della Notte,*
> *Fedra indimenticabile.*

---

[15] La Muse aussi, comme les autres dieux,
vend son bien au prix de maux
infinis. Écoute ton cœur et apprends l'art
de ta plus profonde liberté.
« Cœur, raconte-moi l'homme »
qu'ainsi commence chacun de tes chants (…)
Raconte le feu et sang et la beauté
Créée par la foudre.

(O, Étoiles
en entrant dans la nuit
Phèdre, l'inoubliable vous sourit.)

Chacun des trois actes se termine en effet par ces mêmes vers de Fedra. La volonté de l'héroïne – et du poète – est claire : d'Annunzio et Fedra veulent rendre Fedra « inoubliable » dans les siècles futurs. Et de cela « l'Aède » et les aèdes s'en chargeront.

ACTE II - L'AÈDE AMOUREUX – L'AMOUR – LA MORT

Cet acte s'ouvre par la « grande » scène entre l'Aède et Fedra, laquelle précède immédiatement la grande scène entre Fedra et Ippolito avec laquelle elle « fait pendant » si l'on peut dire : car si la scène entre l'Aède et Fedra constitue une sorte de duo d'amour à sens unique (l'Aède amoureux et une Fedra compréhensive, presque tendre et menant son aède là où elle veut le mener), la scène avec Ippolito est bien aussi un duo d'amour à sens unique. Mais cette fois, c'est Fedra, qui essaie de séduire son beau-fils ou du moins d'avoir prise sur lui. En vain.

De ce long duo qu'il faudrait pouvoir citer entièrement, il ressort :
1 – que l'Aède a deviné le tourment de Fedra
2 – que celle-ci a deviné l'amour passionné et désespéré que lui porte son aède
3 – que ce dernier est prêt à tout pour l'objet de sa flamme, prêt à partager tous ses désirs, ses actions, ses initiatives les plus spectaculaires.

Le suicide de Phèdre est ici évoqué, à peine voilé, comme tous les propos de ce duo, par les flots d'une poésie d'une suavité sans pareille. Cette scène du début du deuxième acte est l'une des rares scènes calmes et apaisées de l'ouvrage. Elle doit être jouée « *a mezza voce* » comme venue du sein d'une sorte de demi sommeil. Elle contraste violemment avec le ton général de la pièce brutal, charnel, véhément et passionné.

Voici donc Fedra qui accueille cet amour de l'Aède destiné à chanter sa gloire :

FEDRA
Aedo,
Ti parlavi di Fedra.
Tu sai dunque l'amore.
Tu sai l'amore disperato e solo
Le corde non mi celano i tuo volto.
A traverso le corde
Veggo una smorta bragia. Tu non speri. (…)
Tu non speri se non la tua corona.
Io ti coronerò prima che tu
Canti il moi canto.

(PHÈDRE
Aède,
Tu parlais de Phèdre
Tu connais donc l'amour.
Tu connais l'amour désespéré et solitaire
Les cordes ne me cachent pas ton visage.
A travers les cordes je vois une braise. Tu n'espères pas.
(…)
Tu n'espères que ta couronne
Je te couronnerai avant que
Tu ne chantes mon chant) (Acte II)

L'amour a donc fait d'un soldat un poète car c'est de l'amour que, comme nous l'a rappelé d'Annunzio par la bouche de Fedra, naît la poésie. Ce que Dante, exprimait déjà dans sa *Divine Comédie* :

I'mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
Ch'é ditta dentro vo signoficando,[16]
Purg. XXIV, 52-54

Le thème de la mort, affleure, à peine voilé, dans cet étrange duo et l'on comprend que Phèdre songe déjà au suicide ou plutôt à accompagner Hippolyte dans l'au-delà :

FEDRA
Attingere dal fiume di sottera
Un po' d'acqua sonnifera, ch'io chiuda
Quest'occhi e dorma ? Eludere tu puoi
Il cane stigio ? Udii già d'un aedo
Che l'incantò col suono della lira
Per l'amor suo. D'un altro
udii che l'assopiva con un'offa
Intrisa di papavero e di miele,
Per l'amor suo. Non mi puoi dare un sorso
Del nero fiume a me che sono il tuo amore ?

[16] Je suis homme qui chante
quand souflle Amour et vais en telle guise
signifiant comme il dicte en mon âme. (Purg. XXIV v.v. 52-54)
(trad. A. Pézard, Pléiade, NRF, 1965)

L'AEDO
Si, ti porterò
Quel sorso, Titanide.
FEDRA
Non lungi
Dal bosco delle Muse
È l'ara dedicata dall'istesso
Ardalo al sonno. Almeno va, e prega,
E concilia con l'inno il taciturno,
E sacrifica.
L'AEDO
Fedra
Stanotte dormirai
FEDRA
Ah, s'ei premesse
Con le sue dita lievi come il fiore
Della smilace il frutto della morte
Su' miei denti ! (Acte II)

(PHÈDRE
Puiser au fleuve souterrain
Un peu d'eau somnifère, que je ferme
Ses yeux et que je dorme ? Peux-tu éluder
Le chien du Styx ? J'ai déjà entendu parler
D'un aède qui l'enchanta au son de sa lyre
Par son amour. D'un autre j'ai entendu dire
Qu'il l'assoupit par une friandise
Faite de miel et de pavot,
Par son amour. Ne peux-tu pas me donner une gorgée
Du noir fleuve à moi qui suis ton amour ?
L'AÈDE
Oui je t'apporterai
Cette gorgée, Titanide.
PHÈDRE
Non loin du bois des Muses
Il y a l'autel dédié au Sommeil
Par Ardale lui-même. Va au moins, et prie,
Et concilie-toi par ton hymne le Taciturne
Et sacrifie.
L'AÈDE
Phèdre
Cette nuit tu dormiras

PHÈDRE
Ah, s'il pressait de ses doigts
Légers comme la fleur de la Smilax
Le fruit de la mort
Sur mes dents !) (Acte II)

Ce thème du sommeil / mort / nuit /, trois fois évoqué par Fedra et souligné par l'Aède – « tu dormiras » n'est pas loin du duo du deuxième acte du *Tristan* de Wagner, tant admiré de d'Annunzio.[17] Ici, Fedra anticipe donc sur son destin, puisqu'elle n'a pas encore la certitude – ce sera chose faite à la scène suivant – qu'Ippolito ne l'aimera jamais d'amour. Mais elle « sent » en quelque sorte son destin déjà écrit.

La fin de l'acte II – où l'Aède n'intervient pas – est consacrée à l'action proprement dite. Fedra achète à un marchand phénicien le Népenthès (pour Ippolito) et l'aconit mortel (pour elle). Puis c'est la grande scène de séduction tentée : Fedra offre un empire maritime à Ippolito qui refuse ; le demi-sommeil du jeune homme, le baiser de Fedra (« ce n'est pas là un baiser de mère ! »). Puis une scène d'une violence inouïe entre Ippolito et Fedra qui s'offre sans pudeur, charnellement, à lui, qui crie, hurle son désir, sa passion.

Indigné, Ippolito va se plaindre à son père. La suite est conforme au mythe traditionnel : fausse dénonciation de Fedra ; invocation terrible de Thésée à Poséïdon. Fin de l'acte II.

L'ACTE III ne fait pas intervenir l'Aède dans sa relation très particulière avec l'héroïne. Son intervention dans ce dernier acte se borne au long et très beau récit de la mort d'Ippolito.[18] Tout est en place pour que commence vraiment « l'histoire de Phèdre » racontée aux hommes futurs, histoire dont nous tenons le livre (de d'Annunzio) entre nos mains. Pour la troisième fois, Fedra, mourante dans la lumière d'Artémis, prononce les mots propitiatoires qui sonnent, plus comme un « mot de la fin », comme un commencement :

« *Vi sorride o stelle,*
su l'entrare della notte
Fedra indimenticabile » (fin de l'acte III)

---

[17] Voir la formidale paraphrase lyrique de l'opéra wagnérien qui conclut le roman *"Il trionfo della morte"*. La situation, quoique inversée, est la même que celle de *Phèdre*. Le héros Giorgio Aurispa est épris d'Ippolita (prénom éminemment signifiant !). Il se précipite avec elle du haut d'une falaise pour éterniser son amour pour elle. Ippolita, quoique jouant volontiers le *Tristan* de Wagner au piano, plaçait aussi haut son amour pour Giorgio !

[18] Entrecoupé par les interventions des chœurs de Suppliantes, d'Éphèdes, de Pleureuses. D'Annunzio, depuis *La Nave*, est un grand manieur de foules. L'Aède se trouve à présent dans ses fonctions officielles.

Trois fois inoubliable, elle l'est en effet sur le plan historique, artistique et peut-être divin. Fedra a aussi conscience d'être créatrice de beauté tragique ; la scène de l'Incantation – et la Déploration funèbre d'Ippolito – est digne des plus grands moments analogues du théâtre grec ou wagnérien.

Par la voix de ses aèdes, Fedra est donc digne de cette « *indimentabilità* » à laquelle elle aspire et vers laquelle elle a, malgré lui, entraîné son « amant ».

André Gide, dans son roman les *Faux-Monnayeurs*, avait inventé le concept du roman « en train de se faire », l'un des personnages étant justement un écrivain en train de rédiger les *Faux-monnayeurs*. En 1909, d'Annunzio crée le concept de la tragédie antique grecque en train de se créer, de se réaliser, de se chanter sous nos yeux. Cela, par la grâce de ce personnage nouveau, cet aurige-messager qui cache un aède qui, lui-même, se trouve être l'auteur de la *Fedra*, porteur de ces idées littéraires, philosophiques, de sa conception du mythe grec, du théâtre grec et de la langue dramatique susceptible de faire renaître au XXe siècle l'art tragique antique. Car c'est bien à une résurrection de l'art tragique grec que d'Annunzio – dont c'était le but ultime depuis ses débuts de dramaturge – s'est efforcé de parvenir. Par sa langue italienne d'abord, dont le rythme, les figures de style, l'éclat archaïsant sont stupéfiants de justesse et d'éclat insolite. Par l'érudition hellénistique quelquefois agressive mais justifiée par le propos. Par la re-création d'une Grèce primitive, sauvage et archaïque, violente, pleine de fureurs humaines et divines, bien éloignée de la Grèce classique et policée à laquelle les humanistes nous avaient habitués depuis le XVIe siècle.

Si la *Fedra* ne connut aucun succès en 1909, elle connut en revanche une postérité musicale intéressante. Ildebrando Pizzetti[19] en tira un opéra de facture, de style entièrement nouveau, créé à la Scala le 20 mars 1915 avec succès. C'est l'un des deux ou trois opéras tirés de pièces dannunziennes demeurées au répertoire des théâtres lyriques.[20] Enfin d'Annunzio, pour de nouvelles représentations de sa tragédie à Rome en 1926, demanda à Arthur Honegger de nouvelles musiques de scène.

Ajoutons encore, à l'intention des chercheurs avignonais, que le manuscrit de la

---

[19] Ildebrando Pizzetti (1880-1968) est, avec Casella, Respighi et Malipiero, l'artisan du renouveau musical italien entre 1905 et 1950, renouveau de la musique symphonique et instrumentale mais aussi de l'art lyrique. Art austère que le sien, sobre et froid, d'un esthétisme élégant et nerveux, très éloigné d'un Puccini ou d'un Mascagni. Outre la *Fedra* (1915), il écrivit un opéra sur le texte de la tragédie de d'Annunzio : *La Figlia di Iorio* (créé à Naples en 1954) ; des musiques de scène pour *La Pisanelle* (1913, Paris), son chef-d'œuvre ; *Meurtre dans la cathédrale* (créé à Vienne en 1958) reste son opéra le plus joué et le plus apprécié de nos jours.

[20] Avec *La Parisina*, livret original de d'Annunzio, musique de Pietro Mascagni, créé à la Scala le 15 décembre 1913. Et surtout *Francesca da Rimini*, de Riccardo Zandoni, créé à Turin le 15 février 1914, tiré de la tragédie de d'Annunzio (1902) qui s'est maintenue durablement et jusqu'à nos jours sur les scènes lyriques internationales.

traduction française de *Fedra*, de la main du brillant traducteur et ami du Poète, André Doderet, se trouve aujourd'hui au Palais-Musée du Roure sous le titre de *Phoedra*.[21]

Richard DEDOMINICI
Nice

[21] Dans le fonds A. Doderet, superbe manuscrit aux deux encres rouge et noire.

PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL DE *FEDRA*
Livret de Gabriele d'Annunzio – Musique d'Ildebrando Pizzetti
Opéra en 3 actes
(Festival de Radio-France de Montpellier, 2008)

Les opéras tirés d'une tragédie de d'Annunzio semblent en France connaître un regain de faveur. En 1999, le Festival de Radio-France de Montpellier programmait *Parisina* opéra de Pietro Mascagni sur un livret original de d'Annunzio, créé à la Scala en 1913. Un bon enregistrement fut ensuite commercialisé.

En 2008, ce même festival programmait la *Fedra* de Ildebrando Pizzetti, directement tirée de la tragédie du même nom (1909). Le poète laissa toute latitude à son musicien préféré pour couper, alléger le texte, mais les vers mis en musique sont bien ceux de d'Annunzio ; il ne s'agit pas d'un livret écrit par quelqu'un d'autre (opéra créé à la Scala en 1915).

L'enregistrement de cette interprétation vient aujourd'hui de paraître et nous permet enfin de découvrir cette œuvre, à bien des égards novatrice, originale, fascinante même. En voici la distribution essentielle :

- *Fedra*	Hasmik Papian, *soprano*
- *Ippolito*	Gustavo Porta, *ténor*
- *Teseo*	Chang Han Lim, *baryton*
- *Etra*	Christine Knorren, *contralto*
- *L'Auriga/il Messo*	Martin Tzonev, *baryton*
- *La Nutrice Gorgo*	Michaela Binder-Ungureanu, *mezzo-soprano*
- *La Schiava Tebana*	Uran Urtnasan-Cozzoli, *soprano*

Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon
Chœur de la Radio-Lettone / Chœur d'enfants d'Opéra Junior
Enrique Mazzola, *direction*

On sait que Pizzetti (1880-1968) fut le plus apprécié des musiciens italiens avec qui d'Annunzio eut l'occasion de collaborer. Pizzetti représentait l'avant-garde de la musique italienne en 1905-1910, avec Casella, Respighi, Malipiero, tant instrumentale que lyrique, c'est dire si le discours musical de la *Fedra* est original et neuf : d'une facture très sobre, les trois actes s'équilibrent parfaitement en durée et dans leur construction dramatique. Pizzetti alterne le chromatisme (néo-wagnérien) et le diatonisme pour construire une sorte de halo harmonique qui sonne à nos oreilles comme hellénistique et archaïsant, qui sonne aussi comme très sobre, austère même dans son orchestration. (Pizzetti, dans tout ce qu'il fait, témoigne toujours de cet esthétisme élégant et austère qui contraste ici curieusement – et heureusement – avec la flamboyance des vers de d'Annunzio).

Mais le plus réussi et le plus étrange, c'est ici, la re-création de la « déclamation antique » souhaitée par le poète et musicien ; Pizzetti est parvenu en effet à recréer (à *créer*) un tout nouveau type de récitatif sur les paroles italiennes du Maître (il est vrai très hellénisantes et archaïsantes), un récitatif qui ne doit rien à Monteverdi, ni à Mozart, ni à l'aria continue verdienne ou wagnérienne, ni au traitement lyrique de la voix de la langue italienne pratiquée par ses contemporains en 1910-1920, Mascagni, Puccini par exemple.

Écrite en valeurs brèves mais parfois assez longues (effet surprenant), cette déclamation « chantée » ne produit ni l'effet d'un chant lyrique, ni celui d'une psalmodie mais recrée une atmosphère archaïque, « antique », sans qu'on puisse parler de pastiche et sans que l'expression de l'action, des sentiments tragiques soit négligée. Au contraire, Pizzetti suit très fidèlement les intentions du poète à chaque instant.

Un mot enfin des chœurs : moins originale mais splendide est la manière dont Pizzetti maîtrise le contrepoint de ses masses vocales : voir le splendide passage de la Déploration funèbre d'Ippolito qui ouvre le troisième acte : chœur *a cappella* à huit voix où l'on sent que le musicien avait étudié longuement et apprécié les madrigalistes du siècle d'or de la musique italienne, Monteverdi en tête.

La direction d'Enrique Mazzola nous semble solide et efficace. L'orchestre de Montpellier sonne bien. Les chœurs lettons sont parfaits. Le problème de cet enregistrement, qui a le grand mérite d'exister, est sans doute celui de la diction italienne des interprètes, tous étrangers sauf un. La qualité vocale des chanteurs n'est pas à mettre en cause, non plus que leur adaptation à un style, à une estéthique inusitée. Mis à part l'Ippolito de Gustavo Porta (le seul Italien), tous les autres interprètes, slaves ou asiatiques, n'articulent absolument pas correctement, ne phrasent absolument pas correctement les vers si difficiles déjà pour les locuteurs italiens de la *Fedra*. Il en sort une bouillie infâme, ce qui est fort dommageable. D'autant plus que, dans cette œuvre-là, justement, de par les choix des auteurs, l'expression « parlée », le sens, la beauté, la plastique des mots en soi était à dessein respectée par la musique. Un peu comme dans le cas de la langue française du *Pelléas* de Debussy. Ceci modère, hélas !, notre enthousiasme, notre bonheur de tenir enfin un enregistrement de la *Fedra* de Pizzetti (coffret de 2 CD Accord).

Au total, un enregistrement que, malgré tout, il faut absolument entendre car cet aspect de la musique lyrique italienne est resté totalement inconnu en France et aussi parce que cette époque créatrice bouillonnante et désordonnée fait la transition entre les derniers ouvrages de Puccini et Mascagni et les créations italiennes contemporaines : *Meurtre dans la Cathédrale* de Pizzetti (créé à l'Opéra de Vienne en1958) ou *Il Sogno d'un tramonto d'autunno* de Malipiero (créé à Mantoue en 1988) et tiré d'un poème dramatique en un acte de d'Annunzio (daté de 1897).

Richard DEDOMINICI
Nice

MENSONGE ET HYPOCRISIE DANS LES *LÉGENDES DE LA FORÊT VIENNOISE* (1931) D'ÖDÖN VON HORVÁTH

L'intérêt des *Légendes de la forêt viennoise* (*Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931), l'une des « pièces populaires » (*Volksstücke*) majeures d'Ödön von Horváth (1901-1938), auteur de langue allemande au passeport hongrois, d'origine à la fois magyare, croate, allemande et tchèque dont l'œuvre ne fut redécouverte que dans les années 1960 mais est désormais régulièrement jouée sur les scènes germanophones et internationales, tient à plusieurs facteurs – littéraires, socioculturels, historiques notamment : traversant les turpitudes de la République de Weimar, Horváth posa un regard acéré sur la montée du nazisme et connut, comme nombre de ses contemporains, la douleur de l'exil. La chute d'une branche d'arbre un jour d'orage vint mettre un terme soudain à une vie brève (de 37 ans à peine) en lui fracassant le crâne le 1er juin 1938 sur les Champs Elysées à Paris, alors qu'il s'apprêtait à poursuivre son exil aux Etats-Unis.

Préambule : valses viennoises, valses macabres ?

Le cadre retenu par Horváth dans ses *Légendes de la forêt viennoise* est à première vue parfaitement idyllique : dans le titre même de sa pièce, l'auteur fait ainsi allusion à la valse, symbole de gaieté et d'insouciance, de Johann Strauss *Légendes de la forêt viennoise* (un thème repris entre autres dans les didascalies de la première scène) ; l'arrière-plan général de la pièce est celui de l'opérette viennoise, donc un univers synonyme d'enjouement, de bonne humeur et de légèreté ; l'action se joue d'une part dans un cadre de verdure, la région de la Wachau au bord du « beau Danube bleu », et d'autre part dans une « rue tranquille », apparemment banale et inoffensive, du huitième arrondissement de Vienne. En somme, tout concourt *a priori* à planter un décor empreint de beauté, d'enchantement, d'harmonie, d'hédonisme et de rêve, bref un décor de carte postale censé représenter Vienne, la « bonhomie viennoise » (*Wiener Gemütlichkeit*), le « cœur doré des Viennois » (*das goldene Wiener Herz*) et l'« ambiance guinguette » (*Heurigenstimmung*) qui les accompagne.

Or dès le début, Horváth montre, par la multiplicité suspecte des références à la musique viennoise, que ces traits traditionnellement prêtés à Vienne et aux Viennois relèvent bien plus du carton-pâte et du cliché que de la réalité[1]. L'aura de féli-

[1] De la même façon que Horváth, le satiriste viennois Karl Kraus (1874-1936) fustige de façon répétée dans sa revue *Le Flambeau* (*Die Fackel*) l'opérette viennoise autour de 1900 dont l'un des mo-

cité suggérée dans les premières indications scéniques de la pièce (I, 1) est immédiatement perturbée par le dialogue entre Alfred, sa mère et sa grand-mère, sur lequel règne une atmosphère inquiétante, tant sur le plan des objets signifiants (présence d'un couteau bien aiguisé) que sur celui du discours (suspicion et menaces réciproques). Dès le départ, les valses de Strauss entrent, ce faisant, en collision avec les comportements triviaux ou violents des personnages horváthiens.

D'emblée, l'auteur rompt délibérément avec l'« horizon d'attente » (H. R. Jauss) du public viennois suscité par le titre même de la pièce, qui reprend littéralement celui d'une valse de Strauss, pour établir un contraste frappant entre un décor *apparemment* enchanteur et les événements qui s'y préparent ou s'y produisent, lesquels suscitent d'abord l'angoisse, puis l'effroi du spectateur face à cette atmosphère qui relève davantage de la danse macabre que de la valse viennoise. Le divertissement traditionnellement inhérent à l'introduction de la musique dans le genre de la « pièce populaire » (*Volksstück*) fait ici l'objet d'un renversement satirique particulièrement efficace, comme dans la scène III, 1 où Horváth retourne contre eux-mêmes les ingrédients habituels de la « chanson viennoise » (*Wienerlied*), dans laquelle Vienne s'auto-définit comme une sorte de paradis terrestre et comme le lieu par excellence du plaisir vital – qu'il prenne la forme sensuelle des « filles » (*Mädels*, voire *Madeln* sous sa forme dialectale), apollinienne de la musique ou encore dionysiaque du vin comme incarnations d'un *spiritus loci* viennois[2]. Sous la plume de Horváth, ce narcissisme collectif viennois placé sous le signe du plaisir des sens est systématiquement renversé, en dehors de la surabondance des allusions à la prétendue gaieté régnant sur les scènes de fête, par la proximité suggérée entre pulsions de vie et pulsions de mort :

> LE GENTLEMAN. Vive Vienne ! Vive le pays ! Vive les belles Viennoises ! Vive l'amour de la patrie et vive nous… Vivat, vivat, vivat !
> *Beuverie générale*.
> ROIMAGE, *à Valérie*. Vive les belles Viennoises, ma reine… C'est toi que j'aurais dû épouser, ça aurait été autre chose, notre enfant à nous deux –
> VALERIE. Ne parle pas tout le temps d'Irène ! J'ai jamais pu la sentir !
> LE GENTLEMAN. Qui est Irène ?
> ROIMAGE. Irène était ma femme.

---

dèles est *La Veuve joyeuse* (1905) de Franz Lehár, à laquelle il oppose pour sa part le paradigme de l'opérette satirique parisienne à la Offenbach. Dans sa pièce *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*), Kraus montre par exemple les pires émanations de l'« arrière-pays » ainsi que l'Empereur lui-même assistant à des opérettes de Lehár et fredonnant ses mélodies…

[2] Voir à ce sujet *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, éd. par Jürgen Hein, Stuttgart, Reclam, 2002, ainsi que l'article de Gerald Stieg « Alkohol auf dem Theater und im Lied von Mozart bis Qualtinger », *Nestroyana* n° 24 (2004), Heft 3-4, p. 134-142, ici : p. 141.

> LE GENTLEMAN. Scuse me !
> ROIMAGE. Je vous en prie… Et pourquoi je ne dirais pas du mal d'Irène ? Parce qu'elle est morte ? Elle a gâché toute ma vie[3] ! (III, 1)

Le culte du vin, récurrent dans la forme du *Wienerlied*, se transforme chez Horváth en beuverie, le plaisir des sens en appétit sexuel, la fierté d'être Viennois en un chauvinisme pour le moins douteux. Peut-être davantage encore que dans ses autres pièces, l'auteur a poussé ici à l'extrême un procédé qu'Ingrid Haag a qualifié à juste titre de « dramaturgie de la façade[4]« . Après avoir rappelé dans les grandes lignes le « projet » théâtral de Horváth tel qu'il ressort de ses rares réflexions théoriques sur sa conception de l'art dramatique, je tâcherai de montrer à quel point mensonge et hypocrisie dominent les rapports intersubjectifs, en particulier les relations hommes-femmes. Au-delà des « types » représentés dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, Horváth brosse un tableau d'époque sans concession dans lequel mensonge et double discours apparaissent comme un véritable mode de vie que l'on peut interpréter comme la mise en scène d'une société préfasciste.

Réinventer la « pièce populaire »

Dans la tradition viennoise, la « pièce populaire » (*Volksstück*), genre auquel Horváth a recours ici, possède essentiellement une double fonction : divertissante d'une part (satisfaisant en cela les attentes d'un public local avide de bons sentiments), critique et réaliste d'autre part (au XXe siècle, surtout dans la tradition satirique héritée du théâtre de Johann Nestroy). Cette seconde forme ne renonce toutefois pas nécessairement au divertissement, mais l'utilise plutôt *a contrario* pour en montrer les limites et privilégier l'aspect satirique et sociocritique – d'ailleurs déjà inscrit dans les *Hanswurstiaden* de Joseph Anton Stranitzky au cours du XVIIIe

---

[3] Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise* (= Théâtre complet, tome 3), trad. de Sylvie Muller en collaboration avec Henri Christophe, Paris, L'Arche, 1995, p. 69 *sq.* = *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Gesammelte Werke 4), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 175 *sq.* :
« DER MISTER Wien soll leben! Die Heimat! Und die schönen Wiener Frauen! Und der Heimatgedanke! Und wir Wiener sollen leben – alle, alle!
ALLE Hoch! Hoch! Hoch!
Allgemeines Saufen.
ZAUBERKÖNIG *zu Valerie:* Und die schönen Wiener Frauen, du stattliche Person – dich hätt ich heiraten sollen, mit dir hätt ich ein ganz anderes Kind gekriegt –
VALERIE Red nicht immer von Irene! Ich hab sie nie ausstehen können!
DER MISTER Wer ist Irene?
ZAUBERKÖNIG Irene war meine Frau.
DER MISTER Oh, Pardon!
ZAUBERKÖNIG Oh, bitte – und warum soll ich denn nicht auf die Iren schimpfen? Bloß weil sie schon tot ist? Mir hat sie das ganze Leben verpatzt! »

[4] Ingrid Haag, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.

siècle[5]. On peut parler d'une véritable tension, présente dès l'origine, entre critique et divertissement dans le genre du *Volksstück* : depuis sa création, le théâtre populaire viennois est une forme théâtrale dans laquelle les couches sociales modestes se moquent des couches privilégiées et de leurs institutions, combinant ainsi amusement et satire. C'est pourquoi il est inexact, ou du moins réducteur, d'affirmer, comme le fait Jacqueline Bel, que le *Volksstück* viennois a toujours cultivé la « légende dorée », voire « dissimulé[6] » ce contre quoi Horváth s'élève dans ses *Légendes de la forêt viennoise* en 1931 : près d'un siècle plus tôt, dès 1837, Nestroy avait déjà sérieusement égratigné, avec le personnage de Gundlhuber dans sa pièce *Un appartement à louer* (*Eine Wohnung ist zu vermiethen*), l'image du bon père de famille viennois pour faire de lui l'emblème de l'hypocrisie, une sorte d'ancêtre du personnage du Zauberkönig (Roimage) dans les *Légendes de la forêt viennoise*, mélange de double morale et de lubricité. C'est ce théâtre viennois-là, hérité de Nestroy, profondément critique et d'un réalisme parfois cru, refusant le plus souvent d'idéaliser le peuple et n'hésitant pas à transformer le genre de la farce en une sorte d'anti-vaudeville, qui a servi de modèle décisif à Ödön von Horváth pour ses pièces populaires[7]. Ce que Horváth va chercher dans le genre du *Volksstück*, c'est une forme dans laquelle, comme chez Nestroy, le jeu et le divertissement se voient utilisés non pas comme une fin en soi, mais comme des outils critiques, voire satiriques.

Du « Mode d'emploi » (*Gebrauchsanweisung*) laissé par Horváth en guise de commentaire succinct sur sa conception du théâtre, il ressort tout particulièrement que l'auteur se comprenait à la fois comme le continuateur et comme le rénovateur du *Volksstück* traditionnel. Pour parvenir à renouveler ce genre, il convient, toujours d'après Horváth, d'investir la pièce populaire d'un contenu nouveau directement emprunté à la psychanalyse freudienne, « l'éternel combat entre le conscient et le subconscient[8] », visant à refléter la réalité de son temps à travers des personnages eux-mêmes caractéristiques de son temps : « Si l'on veut donc perpétuer aujourd'hui l'ancienne pièce populaire, on mettra bien sûr en scène des hommes d'aujourd'hui issus du peuple – des couches dominantes, caractéristiques de notre

[5] Je me permets de renvoyer le lecteur intéressé par cette question à mon article « Formes et fonctions du rire dans le théâtre populaire viennois de Hanswurst à Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) », *Théâtres du monde* n° 20 (2010), p. 263-280.

[6] Jacqueline Bel, « Histoires viennoises ou le tableau de la bêtise humaine ? Les *Geschichten aus dem Wiener Wald* de Ödön von Horváth », in : *Les « Jeunes Viennois » ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe « Jung Wien » et de leurs contemporains autrichiens*, études réunies par Rolf Wintermeyer et Karl Zieger, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 179-190, ici : p. 180.

[7] A ce sujet, voir notamment Florence Baillet, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2008, p. 101 *sq*.

[8] Ödön von Horváth, « Mode d'emploi » (*Gebrauchsanweisung*), in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, éd. par Traugott Krischke, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970, p. 51-56, ici : p. 51 : « der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein » (notre traduction).

temps. Donc : font partie de la pièce populaire d'aujourd'hui des hommes d'aujourd'hui […][9] ».

Se considérant en premier lieu comme un « chroniqueur fidèle de [s]on temps[10] » persuadé que l'étude anthropologique doit figurer au cœur de ses préoccupations dramatiques, Horváth fixe son attention sur le quotidien d'êtres ordinaires, de « petits-bourgeois », dénomination par laquelle il entend des personnages hybrides qui, tout en disposant de conditions de vie et de travail qui les rapprochent des ouvriers, s'appliquent néanmoins à s'en distinguer en aspirant à un mode de vie bourgeois. Le but de sa « pièce populaire renouvelée » consistera, par conséquent, à tâcher de « décrire le monde tel qu'il est malheureusement[11] », autrement dit de représenter la méchanceté des hommes, des « monstres de cruauté et d'égoïsme dépourvus de bonté, de compassion, de compréhension, et incapables d'humanité[12] ». Dans un tel contexte, la thématique du masque, permettant de faire passer le mensonge et l'hypocrisie pour la vérité, occupe bien évidemment une place de choix.

Masquer l'hypocrisie et le mensonge

Comme sur le plan des décors, Horváth met en œuvre au niveau de ses personnages un jeu permanent de masques qui affecte la totalité des rapports sociaux : ce qui est montré ou dit par les personnages n'est pas à prendre pour argent comptant, mais uniquement pour un *masque* de ce qui ne peut être dit ou montré. Ingrid Haag reconnaît à juste titre dans cette manœuvre de camouflage ou de travestissement des mobiles secrets une sorte de transposition dans l'univers dramatique horváthien du mécanisme fondamental du rêve chez Freud : les images du rêve montrent et se révèlent dans l'acte même de dissimulation[13]. Il ne s'agit pas pour Horváth de faire

---

[9] Interview accordée à Willi Cronauer le 6 avril 1932 et reproduite in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 42-50, ici : p. 46 : « Will man also das alte Volksstück heute fortsetzen, so wird man natürlich heutige Menschen aus dem Volke – und zwar aus den maßgebenden, für unsere Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes auf die Bühne bringen. Also : zu einem heutigen Volksstück gehören heutige Menschen […] » (notre traduction).

[10] Ödön von Horváth, « Mode d'emploi » (*Gebrauchsanweisung*), in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 54 : « treuer Chronist [s]einer Zeit » (notre traduction).

[11] Interview avec Cronauer, in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 47 : « die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist » (notre traduction).

[12] Jacqueline Bel, *art. cit.*, p. 184.

[13] Ingrid Haag, « Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren », in : *Horváths « Geschichten aus dem Wiener Wald »*, éd. par Traugott Krischke, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, p. 138-153, ici : p. 138. Voir sur ce point Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (*L'interprétation des rêves*), Studienausgabe, vol. II, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1972, en particulier p. 158 *sq.* Comme nombre de ses contemporains (Arthur Schnitzler et Stefan Zweig bien sûr, mais aussi Carl Spitteler, Hermann Hesse ou Thomas Mann), Horváth n'a pu échapper à l'intérêt suscité par la psychanalyse auprès des gens de lettres à la fin des années 1920 – l'édition complète des œuvres de Freud ayant débuté en 1924 pour s'achever en 1931 (date qui coïncide d'ailleurs avec la date de parution des *Légendes de la forêt viennoise*).

tomber ou d'arracher le masque que portent ses personnages, mais de le *rendre visible*, ainsi que son fonctionnement.

La plupart des personnages, notamment masculins, des *Légendes de la forêt viennoise* affichent, quel que soit le lieu où ils se meuvent, une attitude apparemment anodine, empreinte de bonhomie, d'amour, de bonne moralité et de religiosité. Mais ce qui intéresse surtout Horváth, c'est de « mettre à nu la conscience[14] » de ses personnages en montrant la façade sur laquelle reposent les rapports qu'ils entretiennent mutuellement, ce mouvement dialectique entre monstration et dissimulation, honnêteté et mensonge, conscient et subconscient. En mettant l'accent sur le *hiatus* entre le paraître et l'être, l'ingénuité de façade et l'infamie sous-jacente, les *Légendes de la forêt viennoise* exhibent les mécanismes psychiques régissant les sinistres mobiles qui se cachent derrière la façade exposée en société.

À la suite du dramaturge allemand Friedrich Hebbel – notamment dans *Agnès Bernauer* –, Horváth fait de la lutte entre les sexes l'un des moteurs fondamentaux de son univers théâtral et du tragique : dans les *Légendes de la forêt viennoise*, les personnages masculins s'acharnent à nuire à leur entourage, tout particulièrement féminin. Tous les personnages, sans exception, font preuve – conformément à l'épigraphe de la pièce : « Rien ne donne autant le sentiment de l'infini que la bêtise » (*Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit*) – de niaiserie, certaines femmes de naïveté, les hommes de ruse, de malveillance ou de méchanceté à leur égard. Le rapport dominant (hommes) – dominé (femmes) apparaît caractéristique d'une société régie dans son ensemble par le mensonge et l'hypocrisie. Aussi Horváth a-t-il bâti sa pièce sur une succession d'affrontements entre deux personnages : Oscar et Marianne, Havlitchek et Ida, la grand-mère d'Alfred et la mère de ce dernier, le capitaine de cavalerie et Valérie, Roimage et sa fille. Les personnages de Roimage, d'Oscar et d'Alfred donnent même le sentiment de se liguer pour contrecarrer les aspirations de Marianne à atteindre son idéal d'amour et de liberté.

Chez Roimage par exemple, qui n'a de cesse d'afficher sa bonhomie et de se réclamer de la morale en déplorant notamment le naufrage du monde et des valeurs (I, 3 : « Avec ou sans imagination, notre époque c'est le monde à l'envers ! Sans foi ni loi ni sens moral[15] »), ne tardent pas à affleurer pulsions sexuelles et bestialité envers Valérie, tyrannie et cruauté envers sa fille Marianne. Symbole par excellence d'une double morale, Roimage, d'un côté, condamne sa fille au motif qu'elle a donné naissance à un enfant illégitime et offre l'image – selon la marchande de tabac Valérie – d'un « homme rare, modeste, convenable, [d'] un homme de la vieille école », tandis qu'il s'adonne, d'un autre côté, allègrement au voyeurisme et

[14] Ödön von Horváth, « Mode d'emploi » (*Gebrauchsanweisung*), in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 52 : « Demaskierung des Bewußtseins » (notre traduction).

[15] Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise*, *op. cit.*, p. 32 = *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *op. cit.*, p. 131 : « Mit oder ohne Phantasie – diese heutige Zeit ist eine verkehrte Welt! Ohne Treu, ohne Glauben, ohne sittliche Grundsätz. »

à ses penchants libidineux : dans la nature au bord du Danube avec Valérie, dont il ramasse le corset pour le renifler fébrilement (I, 3), comme à la ville où il « pelote les seins d'une fille qui passe en dansant », se repaît du spectacle de filles dénudées et laisse échapper des signes verbaux de délectation : « *Des femmes nues, excellent*[16] *!* »

Roimage traite par ailleurs sa fille uniquement comme un objet et comme un moyen aisé de tirer un profit maximal du mariage de cette dernière avec un beau parti comme Oscar, tout en drapant ses intérêts égoïstes dans de vastes tirades sur l'institution familiale et les bienfaits du mariage. Rappelons au passage que ce motif avait été abordé déjà par Nestroy, notamment dans *Un appartement à louer* (avec le personnage de Gundlhuber), *Les deux somnambules* (*Die beiden Nachtwandler*) et *Mon ami* (*Mein Freund*). Les farces grinçantes de Nestroy comme les pièces populaires de Horváth montrent ce qui se cache derrière la façade sociale et linguistique en thématisant en particulier le remplacement de l'humanisme par le matérialisme, des sentiments par l'argent. Dans un tel contexte de tromperie (VALERIE. « Tu m'as encore trompée[17]. ») et de conflit entre les sexes (VALERIE. « Alfred, tu dois cesser de me tromper tout le temps – » ; ALFRED. « Et toi, tu dois cesser d'être méfiante[18]… »), chaque déclaration d'amour n'obéit, dans la bouche des personnages masculins, qu'à une logique mercantile : « […] il n'y a de vrais rapports humains que quand on profite l'un de l'autre[19] » (Alfred à Valérie). L'erreur commise par Marianne, notamment dans ses rapports avec Alfred, est précisément de croire encore en l'amour véritable dans une société qui n'est plus dominée que par l'argent et le mensonge : dans la scène I, 4, le dialogue entre Alfred et Marianne est ainsi constamment entrecoupé de « silences » – lieu majeur chez Horváth de « l'éternel combat entre le conscient et le subconscient » –, qui révèlent les failles de la communication intersubjective en général et de cette relation amoureuse en particulier. Comme l'utilisation d'un langage inapproprié à la situation, les « silences » soudains constituent, dans le théâtre de Horváth, des signaux aisément reconnaissables du surgissement du mensonge au sein du dialogue : par cette didascalie, récurrente dans son théâtre, l'auteur rend directement visible l'entrelacement inquiétant entre monstration (de la décence et de l'honnêteté) et dissimulation (des pulsions – sexuelles, animales, asociales, voire létales –). Chez Alfred comme chez Oscar, le langage du sentiment et de l'amour ne constitue rien d'autre qu'une façade linguistique destinée à camoufler leurs pulsions inavouables.

---

[16] *Ibid.*, p. 74 = *ibid.*, p. 181 : « *Nackete Weiber, sehr richtig!* » (III, 1)
[17] *Ibid.*, p. 12 = *ibid.*, p. 107 : « Du hast mich wieder mal betrogen. » (I, 1)
[18] *Ibid.*, p. 13 = *ibid.*, p. 108 :
« VALERIE Alfred, du sollst mich doch nicht immer betrügen –
ALFRED Und du sollst nicht immer so mißtrauisch zu mir sein – » (I, 1)
[19] *Ibid.*, p. 13 = *ibid.*, p. 108 : « […] eine rein menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat. » (I, 1)

Chez les bouchers-charcutiers Oscar et Havlitchek, la violence est soit dissimulée (Oscar) soit directement montrée (Havlitchek), ce dernier jouant dans la pièce le rôle d'un double obscur d'Oscar. Dans le cas du premier nommé, qui n'a de cesse de se réclamer de la morale et de la religion (« Marianne ! Tu sais que j'ai de la religion et que je ne plaisante pas avec les principes chrétiens[20] ! »), le thème de la violence et de la mort (*Thanatos*) ne représente aucunement l'antithèse de l'idylle amoureuse (*Eros*) : ainsi la première mention de l'union entre Marianne et Oscar est-elle immédiatement associée au décès de la mère de ce dernier. Le langage d'Oscar, marqué en profondeur de ce que Horváth nomme dans son « Mode d'emploi » le « jargon de la culture » (*Bildungsjargon*) – forme linguistique qui était auparavant l'apanage des élites cultivées et à laquelle les personnages de petits-bourgeois, avides d'accéder à un statut social supérieur, ont désormais recours, mais sans savoir véritablement la maîtriser –, est lui aussi révélateur dans la mesure où il arrive régulièrement au personnage de mêler en une seule et même phrase le vocabulaire du sentiment et celui de la brutalité, l'amour et la mort : « Je continuerai à t'aimer, tu ne m'échapperas pas[21]… » ; « Je l'aime toujours… L'enfant mourra peut-être[22] – ». Dans la bouche du futur fiancé, le discours amoureux ne constitue qu'un masque ou qu'une sorte de camouflage linguistique de la brutalité, prête à resurgir à la moindre occasion. Ainsi Oscar, par des gestes ou des paroles qui sont autant d'actes manqués, exprime-t-il à de nombreuses reprises des pulsions sadiques ou masochistes à l'égard de Marianne : le « bisou matinal » qu'il lui donne se transforme en morsure ; le jour même des fiançailles, derrière la façade d'un jeu de société, il se livre à une démonstration sadique de jiu-jitsu aux dépens de sa promise, ce qui arrache à celle-ci un cri de douleur (I, 3 : « Aïe ! Aïe ! Aïe ! ») ; ailleurs encore, il déclare même vouloir lui « enlever la boîte crânienne et vérifier ce qu'[elle] pens[e] là-dedans[23] – » ! Comme Roimage dans le domaine de la morale, Oscar tient un double langage au nom de la religion en se réfugiant sans cesse dans des citations bibliques ou des évocations proverbiales de Dieu pour mieux jeter un voile de compassion sur sa cruauté et sa brutalité latentes. Pour Oscar comme pour Alfred, il s'agit de détruire la femme (Marianne) sous le couvert de l'amour, de montrer la superposition inquiétante entre le masque de l'amour et le masque de la mort.

Le contraste savamment mis en scène par Horváth entre le masque linguistico-social de la bienséance porté par Oscar et la brutalité ouverte, aussi bien verbale que physique, de son employé Havlitchek rend directement visible sur scène le principe de déguisement ou de travestissement de la vérité par la microsociété pe-

[20] *Ibid.*, p. 21 = *ibid.*, p. 117 : « Marianne! Du weißt, daß ich ein religiöser Mensch bin und daß ich es ernst nehme mit den christlichen Grundsätzen! » (I, 2)
[21] *Ibid.*, p. 39 = *ibid.*, p. 139 : « und ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht – » (I, 4).
[22] *Ibid.*, p. 61 = *ibid.*, p. 165 : « Ich hab sie noch immer lieb – vielleicht stirbt das Kind – » (II, 6).
[23] *Ibid.*, p. 21 = *ibid.*, p. 117 : « Jetzt möcht ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst – » (I, 2).

tite-bourgeoise représentée. En d'autres termes, le garçon boucher Havlitchek représente et met au jour les pulsions – sexuelles, mortifères – de son maître refoulées par la censure sociale. Horváth donne une démonstration éclatante de ce jeu sur le personnage de Havlitchek comme double funeste d'Oscar et du caractère interchangeable des deux protagonistes dès la première scène dans laquelle ils apparaissent :

> HAVLITCHEK. […] Petite garce, va –
> OSCAR. Qui ça ?
> HAVLITCHEK, *désignant Ida de son long couteau*. Elle, là ! Cette petite garce vient me dire que mon boudin n'est plus ce qu'il était… Ma foi, si je m'écoutais, je te la saignerais et c'est avec plaisir que je la verrais cavaler, le couteau en travers de la gorge comme le cochon d'hier !
> OSCAR, *souriant*. Vraiment ?
> *Ida sent le regard d'Oscar, est prise d'une frayeur et tourne en courant le coin à droite*.
> *Havlitchek rit*[24].

En l'occurrence, ce n'est pas devant la brutalité évidente de Havlitchek que le personnage d'Ida fuit, mais bien devant le *regard* d'Oscar (souriant). On a presque l'impression qu'ici, le regard – perçant, menaçant, inquiétant – se substitue à la menace du couteau : Ida « *sent* le regard d'Oscar. » De même le rabaissement systématique de la femme au rang d'animal (dans la première scène de l'acte II, Havlitchek présente Emma comme une « cochonne ») et son « élévation » au statut d' « ange » (dans la bouche d'Oscar) constituent-ils les deux pôles, hautement complémentaires, du discours sadique émanant de la communauté des hommes envers les femmes.

Cette intrication constante entre monstration et dissimulation, qui a partie liée avec le concept freudien d' « infamiliarité » (*das Unheimliche*)[25], est d'autant plus

---

[24] *Ibid.*, p. 15 = *ibid.*, p. 110 :
« HAVLITSCHEK […] Dummes Luder, dummes –
OSKAR Wer?
HAVLITSCHEK *deutet mit seinem langen Messer auf Ida :* Das dort! Sagt das dumme Luder nicht, daß meine Blutwurst nachgelassen hat – meiner Seel, am liebsten tät ich so was abstechen, und wenn es dann auch mit dem Messer in der Gurgel herumrennen müßt, wie die gestrige Sau, dann tät mich das nur freuen!
OSKAR *lächelt :* Wirklich?
IDA *fühlt Oskars Blick, es wird ihr unheimlich; plötzlich rennt sie nach rechts ab.*
HAVLITSCHEK *lacht.* » (I, 2)

[25] Voir Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Studienausgabe, vol. IV, *op. cit.*, p. 241-274. La traduction française canonique de *Das Unheimliche* par Marie Bonaparte est « l'inquiétante étrangeté ». Je lui préfère néanmoins le néologisme « infamiliarité » proposé par Philippe Forget dans *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, p. 84-90, ici : p. 90. Cette traduction présente en effet l'avantage de rendre les deux sens hétérogènes de *hei-*

inquiétante que même le meurtre impitoyable de l'enfant illégitime de Marianne se présente comme le rétablissement de l'ordre moral et religieux d'avant la « faute »: « Dieu, dans sa volonté impénétrable, a voulu que vous, chère mademoiselle, n'ayez plus d'enfant. L'enfant s'est un peu refroidi, et puis il est décédé, très vite… Point. Mais consolez-vous, Dieu aime les enfants innocents. Point. À la ligne[26]. »

En inscrivant son propos dans un contexte sociohistorique de crise des valeurs (culturelles, familiales, morales, religieuses) et de crise en général propre à la société de la République de Weimar, Horváth parvient à faire surgir, à la manière d'un E.T.A. Hoffmann, « l'infamilier » au cœur du quotidien familier et de dialogues apparemment ordinaires ou anodins. En s'attaquant à l'hypocrisie d'une société petite-bourgeoise qui s'abrite au sein même du langage derrière les apparences pour dissimuler son vrai visage, celui de l'hypocrisie, du mensonge, de la violence et de la mort, Horváth tend à ses contemporains un miroir implacable et d'un intérêt littéraire et historique certain.

« Décrire la vie telle qu'elle est malheureusement » : un tableau d'époque préfigurant l'avènement du nazisme ?

Dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, Horváth dépeint ainsi un univers d'anonymes, d'employés, de petits fonctionnaires, de secrétaires et de commerçants constituant cette masse de « petits-bourgeois » (*Kleinbürger*) ou ces « classes moyennes » (*Mittelstand*) dont il sonde la banalité ordinaire pour mieux dévoiler ce qui, chez eux, relève de l' « infamilier ».

Cette « infamiliarité » se manifeste dans la pièce surtout par l'omniprésence de l'entrelacement entre un premier discours (masculin) placé sous le signe de l'amour, de la promesse du bonheur et de la séduction et un second discours dans lequel les pulsions asociales remontent constamment à la surface. Notons toutefois que l'infamiliarité et la mort ne règnent pas seulement sur le discours des personnages, mais qu'elles envahissent également l'agencement scénique dans son entier, qui participe lui aussi de cette atmosphère inquiétante dans laquelle évoluent les protagonistes horváthiens. Dès les premières didascalies (I, 1), au beau milieu du paysage *a priori* idyllique de la Wachau, un accessoire détonne et fait signe en évoquant violence et cruauté, le *couteau* : « *[L]a mère [d'Alfred] arrive avec un couteau mieux aiguisé. L'air résonne d'harmonies […]. La mère regarde manger*

---

mlich : d'un côté ce qui renvoie au « chez soi », mais de l'autre aussi ce qui est caché et reste proche du terme allemand *unheimlich*. C'est cette dimension du caché, du secret, de l'intrusion de quelque chose d'inquiétant au sein même du foyer et de l'univers familier qui conduit Forget vers les termes d'*infamilier* et d'*infamiliarité*.

[26] Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise*, *op. cit.*, p. 94 = *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *op. cit.*, p. 204 : « Gott der Allmächtige hat es mit seinem unerforschlichen Willen so gewollt, daß Sie, wertes Fräulein, kein Kind mehr haben sollen. Das Kind hat sich nur etwas erkältet, und dann ist es sehr schnell dahingegangen – Punkt. Aber trösten Sie sich, Gott der Allmächtige liebt die unschuldigen Kinder. Punkt. Neuer Absatz. » (III, 4)

Alfred… lui prenant soudain la main qui tient encore le couteau, elle plonge son regard dans le sien. Alfred s'arrête net et, la bouche pleine, la dévisage d'un air méfiant. Un silence[27]. » Cette menace d'emblée suggérée au sein même du cercle familial réapparaît dès la première scène qui se joue dans la « rue tranquille du huitième arrondissement » de Vienne (I, 2), exemple type du « jeu de la façade[28]« auquel Horváth a régulièrement recours dans ses *Légendes de la forêt viennoise* : le magasin de farces et attrapes expose entre autres un squelette et des têtes de mort en vitrine (la mort apparaissant ici sous le double masque d'un jouet et d'une marchandise), la boucherie attenante des cadavres d'animaux et des têtes de bétail (la mort se présentant toujours sous une forme déguisée, en l'occurrence comme un produit de consommation). La thématique du sang et de la mort constitue par ailleurs un trait récurrent dans les conversations qui ont lieu autour de la boucherie-charcuterie d'Oscar : Havlitchek se tient sur le trottoir avec le tablier et les mains « couverts de sang » (*blutig*), et la dame qui souhaite se procurer des soldats de plomb pour l'anniversaire de son fils commande « trois boîtes de blessés graves et deux boîtes de mourants » (*drei Schachteln Schwerverwundete und zwei Schachteln Fallende*). D'emblée, le dramaturge *démasque* donc, par la surabondance d'indications scéniques inquiétantes, le caractère trompeur de l'idylle petite-bourgeoise.

Par sa conception du dramaturge comme « chroniqueur fidèle de [s]on temps », c'est-à-dire comme chroniqueur d'un mensonge et d'une violence ordinaires se présentant sous les traits de la vérité et de l'amour, Horváth s'inscrit dans un mouvement éminemment critique propre à un certain nombre de ses contemporains germanophones, comme Karl Kraus ou Elias Canetti : leurs pièces *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1919) et *Noces* (*Hochzeit*, 1932) représentent avec les *Légendes de la forêt viennoise* les sommets, dans le domaine théâtral, de la critique de l'autosatisfaction viennoise dans la première moitié du XXe siècle.

Horváth est par ailleurs loin d'être le seul à s'être penché en son temps sur le problème de la petite bourgeoisie : son contemporain Siegfried Kracauer dépeint de manière analogue, dans son reportage sociologique *Les Employés* (*Die Angestellten*) publié en 1929 dans la *Frankfurter Zeitung*, la « fausse conscience » du petit-bourgeois qui se retrouve « spirituellement sans abri » dans la mesure où il aspire à se distinguer du prolétariat et prend la bourgeoisie pour modèle, tout en ne disposant pas de l'assise économique pour y parvenir : comme Horváth, Kracauer affirme « se défaire de l'idée chimérique que ce sont les grands événements qui dé-

---

[27] *Ibid.*, p. 9 = *ibid.*, p. 103 : « *[…] seine Mutter bringt ihm gerade ein schärferes Messer. In der Luft ist ein Klingen und Singen […]*
DIE MUTTER *sieht Alfred zu – plötzlich ergreift sie seine Hand, in der er das Messer hält und schaut ihm tief in die Augen.*
ALFRED *stockt und starrt sie mit vollem Munde mißtrauisch an.*
Stille. »

[28] Ingrid Haag, « Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren », *art. cit.*, p. 141 : « Spiel der Fassade » (notre traduction).

terminent les hommes pour l'essentiel » , puisque « ce sont au contraire les catastrophes minuscules dont se compose la vie quotidienne qui les influencent plus profondément et plus durablement[29] ». De la même façon, les pièces de Horváth peuvent être lues comme « des reportages sociologiques sur la République de Weimar[30]. » Il faudrait ajouter à Kracauer, dans le domaine proprement littéraire cette fois, la pièce de Brecht *La Noce chez les petits-bourgeois* (*Die Kleinbürgerhochzeit*), rédigée dès 1919, ainsi que le roman de Hans Fallada *Quoi de neuf, petit homme ?* (*Kleiner Mann, was nun ?*), datant de 1932.

La peinture de la petite bourgeoisie proposée par Horváth va toutefois encore bien au-delà du simple « reportage sociologique » sur une catégorie sociale particulière (la petite bourgeoisie au tournant des années 1930) : en montrant la recrudescence massive de ce qu'il nomme – à la suite de Freud – les « pulsions asociales », Horváth a brossé un portrait sans concession de son temps comme terreau du nazisme. Dans les *Légendes de la forêt viennoise*, cette peinture peut même prendre des contours extrêmement précis en la personne d'Eric (Erich), étudiant de Cassel qui fait le salut nazi dès son entrée en scène et se trouve aussitôt parfaitement intégré dans la communauté préfasciste de la « rue tranquille ». Avec ce personnage, Horváth campe un intellectuel froid et étranger à toute forme de sentiment, un nationaliste militant imprégné d'idéologie raciale. Valérie le conforte même dans son discours sur la race allemande en ajoutant à ses propos plusieurs réflexions antisémites, comme dans le passage suivant :

> ERIC, *gourde à la main, venant de fraterniser avec Oscar*. Silence, là-dedans ! Oscar et Marianne ! Avec votre permission, je vais lever ma gourde et porter un toast très spécial à votre santé ! Bonheur, santé et plein de gentils Allemands ! Heil !
> VALERIE, *éméchée*. Tout sauf des nègres ! Heil !
> ERIC. Excusez-moi, chère madame, mais sur ce point, je ne supporte pas la plaisanterie ! Ce point-là est sacré, vous connaissez ma position face à notre problème racial.
> VALERIE. Un homme problématique… Halte-là ! Restez là, monsieur le compliqué –
> ERIC. Compliqué. Que voulez-vous dire ?
> VALERIE. Intéressant –
> ERIC. Comment ça ?
> VALERIE. Vous croyez que je les aime, moi, les juifs ? Grand enfant[31].

[29] Voir Siegfried Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, Paris, Editions Avinus, 2000, p. 88.
[30] Florence Baillet, *Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 98.
[31] Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise*, *op. cit.*, p. 29 = *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *op. cit.*, p. 126 *sq.* :

De même la scène du jiu-jitsu évoquée ci-dessus, dans laquelle Oscar brutalise Marianne, montre-t-elle à quel point la culture du corps était alors teintée de violence et de pensée fasciste. Au-delà de ces deux cas isolés, Horváth met à nu les rouages du mensonge collectif, de la banalisation de la terreur et du fascisme ordinaire, « une certaine disposition psychologique, un 'humus', en quelque sorte, propice à l'éclosion de l'idéologie nazie[32]. »

Sans que l'on puisse véritablement parler d'influence, l'œuvre de Horváth présente sur ce point de frappantes affinités avec certains courants de pensée de son temps qui s'attachent à l'analyse des phénomènes de psychologie collective, comme la *Psychologie de masse du fascisme* (*Die Massenpsychologie des Faschismus*), rédigée entre 1930 et 1933 par Wilhelm Reich qui tente, comme Horváth, de saisir le fascisme à partir des structures psychiques de l'individu moyen. Tout comme l'auteur des *Légendes de la forêt viennoise*, Reich s'y attaque à l'ordre patriarcal, fustigeant le statut de la femme réduite au rang de marchandise et privée de toute liberté. Rappelons également qu'en 1929, soit deux ans avant l'achèvement des *Légendes de la forêt viennoise*, était sorti le film de G. W. Pabst *Loulou* (*Lulu*), d'après les deux pièces *L'Esprit de la terre* (*Erdgeist*, 1895) et *La Boîte de Pandore* (*Die Büchse der Pandora*, 1904) de Frank Wedekind. Or toute l'œuvre de Wedekind, pour lequel Horváth (comme Kraus) nourrissait une vive admiration, pourfend l'hypocrisie d'une société fondée sur la répression et niant aux femmes, par le biais du mariage bourgeois, toute possibilité de mener une existence authentique. A travers le personnage de Loulou, qui n'hésite pas à transgresser les normes, Wedekind plaida ainsi plusieurs décennies avant Horváth pour une libération des tabous, en particulier en matière de sexualité.

Conclusion

Dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, « pièce populaire » renouvelant le genre en privilégiant l'aspect sociocritique au détriment du divertissement – sans toutefois sacrifier complètement cette dernière dimension –, Horváth représente

---

« ERICH *hat eben mit seiner Feldflasche Bruderschaft mit Oskar getrunken:* Mal herhören, Leute! Oskar und Marianne! Ich gestatte mir nun aus dieser Feldflasche auf euer ganz Spezielles zu trinken! Glück und Gesundheit und viele brave deutsche Kinder! Heil!
VALERIE *angeheitert:* Nur keine Neger! Heil!
ERICH Verzeihen, gnädige Frau, aber über diesen Punkt vertrag ich keine frivolen Späße! Dieser Punkt ist mir heilig, Sie kennen meine Stellung zu unserem Rassenproblem.
VALERIE Ein problematischer Mensch. – Halt! So bleibens doch da, Sie komplizierter Mann, Sie –
ERICH Kompliziert. Wie meinen Sie das?
VALERIE Interessant –
ERICH Wieso?
VALERIE Ja glaubens denn, daß ich die Juden mag? Sie großes Kind – » (I, 3)

[32] Ingrid Haag, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, *op. cit.*, p. 422.

une société patriarcale pratiquant un jeu de masques permanent, l'hypocrisie prenant la forme de l'honnêteté, le mensonge celle de la vérité et la bêtise celle de l'intelligence, un univers dans lequel la femme n'a pas d'autre solution que de se soumettre (Valérie) ou d'être réintégrée dans le cercle de la violence ordinaire après avoir tenté en vain de se révolter contre elle (Marianne), c'est-à-dire d'accepter de perdre définitivement son statut de sujet pour devenir objet : objet sexuel (dans la première scène de l'acte III, le gentleman traite Marianne de « putain » et de « pute «), marchandise, souffre-douleur des hommes.

L'idylle suggérée par le titre de la pièce n'est en définitive que la façade d'une barbarie latente apparaissant comme le berceau du nazisme.

Marc LACHENY
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Bibliographie sélective

* Baillet, Florence, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2008.
* Bartsch, Kurt, *Ödön von Horváth*, Stuttgart, Metzler, 2000.
* Bel, Jacqueline, « Histoires viennoises ou le tableau de la bêtise humaine ? Les *Geschichten aus dem Wiener Wald* de Ödön von Horváth », in : *Les « Jeunes Viennois » ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe « Jung Wien » et de leurs contemporains autrichiens*, études réunies par Rolf Wintermeyer et Karl Zieger, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 179-190.
* François, Jean-Claude, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
* Haag, Ingrid, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.
* Hildebrandt, Dieter, *Ödön von Horváth*, Reinbek, Rowohlt, 1975.
* Horváth, Ödön von, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen = Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, vol. 4, éd. par Traugott Krischke en collaboration avec Susanna Foral-Krischke, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 101-207.
* –, *Théâtre complet*, vol. 3 (contient entre autres les *Légendes de la forêt viennoise*), Paris, L'Arche, 1994-1998, vol. 3 : 1995. NB : cette édition en 6 volumes du théâtre de Horváth a été publiée sous la direction de Heinz

Schwarzinger. Les textes sont traduits par Henri Christophe (= Heinz Schwarzinger), André Gunthert, Bernard Kreiss, Louis Le Goeffic, Bernard Lortholary, Jean-Yves Masson et Sylvie Muller.
* Kastberger, Klaus (éd.), *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Vienne, Zsolnay, 2001.
* Krischke, Traugott (éd.), *Horváths « Geschichten aus dem Wiener Wald «* (= suhrkamp taschenbuch materialien), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983.
* –, *Ödön von Horváth – Kind seiner Zeit*, Berlin, Ullstein, 1998.
* Lunzer, Heinz, Lunzer-Talos, Victoria, et Tworek, Elisabeth, *Ödön von Horváth – Einem Schriftsteller auf der Spur*, Vienne, Residenz, 2001.
* Schmidjell, Christine (éd.), *Erläuterungen und Dokumente zu Ödön von Horváths* Geschichten aus dem Wiener Wald, Stuttgart, Reclam, 2000.
* Schwarzinger, Heinz, *Ödön von Horváth. Repères 1901-1938*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992.

LA QUÊTE DE VÉRITÉ DE PETER BROOK DANS *LA CONFÉRENCE DES OISEAUX*

-A- C'est en 1970 que Peter Brook décide enfin d'ouvrir son Centre de Création et de Recherche Théâtrale à Paris. Il aboutira à cette ultime décision après de nombreuses années de réflexion et celle-ci sera alors chargée d'un contenu très profond. Elle incarne sa confrontation intérieure entre deux impulsions contraires: quitter la cité avec tout ce qu'elle implique d'ancien et de suranné tout en restant néanmoins dans une grande ville. Cette capacité de décision est apparemment l'une des caractéristiques de la puissance de Brook, puisqu'il déclare aussi par ailleurs : « Je n'ai jamais pu croire en une seule vérité ».[1]

Peter Brook révélera aussi devant le monde entier qu'il ne peut répondre qu'aux questions qu'il se pose 1ui-même et non pas aux questions que se posent les autres. S'il est en mesure d'affirmer cela, c'est qu'il est capable aussi de maintenir un équilibre entre la nécessité de s'adonner au repos lorsqu'il s'agit de quitter 1a ville et de tout abandonner et le besoin aussi indispensable du travail de création[2]. En l'occurrence, cela signifiait pour lui, s'adonner à la création d'un Centre International de Recherche.

Brook parle souvent du travail collectif. Toutefois, tout au long de ses créations et notamment avec la pièce *La conférence des oiseaux*, nous remarquerons plutôt une sorte de mouvement silencieux et convaincant se dirigeant vers soi-même. De même que dans cette œuvre, ceux qui vivent dans son entourage immédiat risquent de se détruire à cause de la trop grande puissance d'attraction qui émane de lui, simultanément ils prennent le risque de se construire avec la même puissance et de partir sur une voie identique, en un mot : prendre la même route.

C'est en 1974, avec *Timon d'Athènes* de Shakespeare, que Brook ouvre son nouveau théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Toutefois, ce n'est pas le Shakespeare auquel le c1assicisme parisien est accoutumé. Il ne s'agit pas non plus d'un Shakespeare éblouissant et brillant de tous ses éclats qui apparaît généralement dans ses chefs-d'œuvre, mais plutôt d'une création assez tardive connue pour sa structure assez faible. Deux ans après, il monte *Mesure pour mesure* et certains prétendent même que cette œuvre n'a pas été écrite par Shakespeare. C'est avec intention que Brook choisit des œuvres moins structurées dramatiquement, afin de se lancer un défi et de rétablir une structure grâce à son travail d'équipe.

Il réalise ensuite, en 1975, *Les Iks* (de Colin Turnbull, dans une adaptation de Jean-Claude Carrière), sous forme de tragédie collective. Puis *Le roi Ubu*, une œuvre française admise comme étant proche du style élisabéthain. À cette époque,

---

[1] Interview de Caroline Alexandre avec Peter Brook. Revue *Maintenant*, N°17, 1978.

[2] Voir notre étude : "Le Sens du sacré dans la Société du théâtre". Université de Paris VIII, nov. 1981.

Brook se concentre sur la voie qu'il a choisie. Il centre ses choix sur un nombre de pièces très limité et il s'enracine dans sa voie artistique. Grâce à cette concentration il élargit et enrichit en réalité ses conceptions théâtrales. Il refuse les dogmatismes sous toutes leurs formes, qu'ils soient d'ordre culturel ou politique. Au travers de ses créations théâtrales, il révise et examine chaque pièce du point de vue de son antinomie. Il veut pouvoir ressentir la possibi1ité d'unir thèses et antithèses dans une même synthèse. Il est lassé des productions qui tournent toujours autour du même personnage de 1a « star ». Il prend la décision de ne plus monter des pièces où le point central est le « Je » ou le « Moi », avec tous les problèmes et difficultés qui lui sont inhérents. En cela il est bien le fidèle disciple de Shakespeare et d'ailleurs il aime se confronter avec son maître, à la fois en tant qu'imitateur et concurrent. Toutefois, il ne faudrait pas se méprendre sur ses intentions. Nous voulons souligner ici qu'il n'est pas atteint d'une crise de folie des grandeurs, mais bien animé d'un profond respect, d'une considérable reconnaissance à l'égard de la grandeur de l'écrivain. Selon lui, seuls deux grands écrivains ont réussi à contrôler leur point de vue subjectif, ce sont Anton Tchékhov et William Shakespeare[3].

À la même époque, Brook commence à ne plus considérer la mise en scène comme un but en soi uniquement. Il ne veut plus monter des pièces littéraires, intelligibles uniquement grâce à la mise en scène, n'exprimant que le talent du metteur en scène. Pour lui, la mise en scène doit favoriser l'accès aux questions fondamentales que se pose l'homme : quelle est sa destinée et quelle est sa place dans ce monde ?

-B- Grâce à la représentation de *La conférence des oiseaux*, il traite du thème de la quête perpétuelle. Ce qui lui permet d'expérimenter et de concrétiser des principes de mise en scène très nouveaux.

À partir de là, la recherche de Brook ne cessera plus, grâce notamment au processus de travail continu qui lui est tout à fait spécifique. Ce spectacle est à notre connaissance d'une perfection artistique et conceptuelle jamais égalée auparavant. Même *Le Mahâbhârata*, qu'il monte par la suite, n'atteindra pas, nous semble-t-il, la qualité et la grandeur de la *Conférence des oiseaux*. Mais, une fois encore, il s'agit de notre propre appréciation des choses, celle-ci est subjective et tout à fait personnelle.

Remarquons néanmoins une analogie. Après la grande réussite à Paris de *La Conférence des oiseaux* et son voyage à travers le monde entier, Peter Brook demande, à l'issue des représentations, à chacun de ses acteurs de partir vers ses propres aventures. L'objectif proposé est la recherche d'autres moyens pour réapprendre à travailler séparément. Retrouver son « moi » individuel avec de nouvelles productions et sur d'autres lieux qu'aux Bouffes du Nord. L'impression générale qui se dégage alors est celle de la fin d' une époque, comme si, après la créa-

[3] Annie Daubenton. Interview avec Peter Brook : "Pourquoi se mesurer à Shakespeare" in *Les Nouvelles littéraires*, 19 octobre 1978.

tion d'un tel chef-d'œuvre, il fallait tout recommencer et recréer à nouveau. Pourquoi demander aux acteurs de partir ? Pour permettre à chacun de s'éprouver, de mettre à l'épreuve son talent personnel dans son unicité, en bref d'élaborer son propre programme[4].

Ces préparatifs devaient permettre une nouvelle étape dans le développement des créations de Peter Brook. En réalité, il s'agissait aussi pour lui de se préparer pour le grand mythe indien : *Le Mahâbhârata*.

C'est en 1980 que Peter Brook débute les rencontres avec les premiers acteurs partis en voyage. Ils reviennent pour la préparation du *Mahâbhârata* et ils commencent les répétitions avec des spécialistes venus tout exprès depuis l'Inde. En 1984, la Troupe voyage en Inde afin de réaliser un travail pratique sur les lieux mêmes où cet immense poème héroïque et épique a vu le jour. *La Conférence des oiseaux*, du poète Farid Odin Attar, est aussi une épopée. Le travail effectué sur cette œuvre, permettra par la suite la réalisation du *Mahâbhârata*.

Attar est l'un des plus fameux poètes persans du XIIe siècle. Originaire de la ville de Nishapur, ville des poètes et des philosophes. Nous connaissons quatre livres de Farid Odin Attar traduits en français. Dans ses œuvres, il traite des liens traditionnels, culturels et religieux de son peuple[5].

Au début des répétitions, Peter Brook a travaillé avec le poète anglais Ted Hughes. Ensuite l'écrivain Jean-Claude Carrière a transformé ce magnifique poème en une pièce de théâtre au caractère mystique et spirituel. Bruce Myers, l'un des acteurs ayant suivi Brook depuis l'Angleterre, explique leurs improvisations. Le but poursuivi étant de libérer les acteurs pour qu'ils puissent jouer ensemble avec une très grande force. C'est ainsi qu'à l'occasion d'un voyage en Afrique et durant celui-ci, une nouvelle interprétation est trouvée et expérimentée. Version conçue par Peter Brook et la musicienne Elisabeth Swados.

L'interprétation initiale comportait énormement de texte autour de trois courtes histoires et présentait quelques difficultés, car en fait l'improvisation était beaucoup plus musicale que verbale. Les oiseaux se réunissaient pour partir et organiser leur voyage et, au commencement, ils étaient en nombre considérable. Néanmoins en eux existaient et persistaient de nombreux doutes, car ils n'avaient pas de leader capable de les conduire et leur montrer le chemin. C'est aussi au cours du voyage en Afrique que se décide la version des deux oiseaux qui réussissent à dominer et à convaincre tous les autres de prendre la route. Mais comme il s'agissait d'une im-

---

[4] Cette position nous fait penser à celle du metteur en scène italien Eugenio Barba. Lui aussi a envoyé ses acteurs du Théâtre Odin au Danemark pour un voyage de recherche personnelle durant 3 mois à travers le monde. Voyage pris néanmoins en charge par l'État, car le Théâtre Odin est subventionné par l'État danois. Les Bouffes du Nord à Paris sont aussi subventionnés par l'État français, mais le Théâtre de Peter Brook n'a pas envoyé ses acteurs à la recherche de leur voie individuelle avec un financement.

[5] *Le livre divin*, (Paris,Albin Michel,1958). *Le Mémorial des saints*, (Paris,Seuil, 1976). *Le livre des secrets I* (Paris, 1819). *Le langage des oiseaux*, traduit en 1863 par Garcin de Tassy à partir de l'original persan.

provisation très complexe, la troupe s'est orientée différemment. Elle a décidé de changer les oiseaux « charlatans » en d'autres caractères. Ainsi l'improvisation est devenue un moyen très souple, chaque représentation a mené la troupe vers de nouvelles inventions, plus variées et plus intéressantes. Les éléments apportés au départ par Attar, sont devenus au fur et à mesure, et grâce à l'improvisation collective des acteurs, flexibles, possibles et réalisables.

Lors d'un entretien accordé à Georges Banu le 14 mai 1981 par Bruce Myers, celui-ci raconte qu'au commencement il s'agissait d'une courte histoire très simple et primitive, un peu mystique. Néanmoins pour réussir à s'incarner dans ce monde, comprendre le sens d'une existence, intégrer les processus mis en jeu pour réaliser et faire ce monde, il faut la même simplicité que celle trouvée par Brook dans la pièce africaine *L'Os*.

Les deux pièces sont jouées simultanément et grâce à *L'Os* nous découvrons la simplicité, la légèreté, la joie teintée d'un grand amusement. C'est une véritable farce qui permet de réussir l'équilibre délicat avec *La Conférence des oiseaux*. Lorsqu'il fut décidé de monter ce spectacle on ne le sépara plus jamais de la pièce *L'Os*.

L'Os est un conte de l'Africain Birago Diop. Il s'agit d'une histoire d'amitié et d'honneur dont le prix ne vaut pas plus que le prix d'un morceau de viande d'agneau ou de boeuf. En effet, pour un petit morceau de viande, un homme pourtant très fin sera capable d'abandonner son honneur, ses compagnons et son ami. Finalement, il perdra tout, sa femme, ses amis et son honneur, mais aussi le morceau de viande pour lequel il était prêt à perdre même sa vie. C'est une pièce assez légère au message clair et simple. Les deux interprètes principaux sont l'Africain Malick Bowens et l'Anglais Bruce Myers.

À la question de savoir si l'on pouvait séparer les deux pièces, Bruce Myers répond que sans *L'Os*, *La Conférence des oiseaux* ne pouvait exister, ce qui est confirmé par Peter Brook. Néanmoins, il faut considérer aussi *La Conférence des oiseaux* comme une seule représentation entière et complète. Sans *L'Os*, elle risque de paraître un peu dure et totalitaire, poursuivant la seule voie d'un metteur en scène et créateur théâtral.

Brook envisage la voie de sa création théâtrale de manière tout à fait originale. Grâce à l'unicité du travail collectif accompli avec sa troupe, celle-ci réussira sa mission en enlevant, petit à petit, les couches indésirables qui empêchent généralement l'homme d'atteindre les strates les plus intimes et sublimes cachées derrière l'apparence de l'expérience humaine. L'unification trouvée dans ces deux pièces permet à Brook de rester fiable et en accord avec 1ui-même.

Rappelons ici ses déclarations : il n'accepte jamais une seule vérité et c'est ainsi qu'il réussira à faire s'exprimer plusieurs vérités sur la scène. Il permettra à la puissance des contraires d'atteindre leur manifestation idéologique et philosophique de manière très concrète. Grâce à cette forme théâtrale développée par Brook, nous trouverons cette même unité jusque dans l'imagination du public, mais aussi sur la

scène, au théâtre qui n'est en fait qu'une sorte de réunification inter-culturelle, artistique et philosophique.

Pour exprimer cette quête de l'homme vers lui-même, il faudra utiliser cette forme immense et très large représentée par l'apparition des oiseaux, jouée néanmoins par des hommes vivants et expressifs et non avec des masques d'oiseaux empaillés. Ceux-ci interpréteront les oiseaux grâce aux mouvements de leurs têtes, leurs bras, et tout leur corps. Il est aussi intéressant de remarquer que derrière le visage de l'oiseau nous trouvons celui de l'homme, l'acteur.

Pour mettre en valeur cette recherche, il fallait aussi trouver de nouvelles formes, peut-être moins gigantesques, plus intimes, amusantes et distrayantes. C'est ainsi que les deux pièces se présentent comme deux miroirs face à face, dans lesquels se reflètent les images et se renvoient 1es rayons de lumière, en fonction des qualités et capacités de chacun. Elles sont face à face comme les deux plateaux en équilibre d'une balance, ce qui permet à l'homme placé parmi le public comme à celui qui joue sur la scène de partir à la recherche de sa voie.

Dans le théâtre de Peter Brook, nous retrouvons un équilibre entre la farce et la tragédie comme dans le théâtre grec antique. En effet, il était courant d'accompagner les tragédies de petites pièces amusantes, de farces comiques, afin d'augmenter l'intérêt pour le thème essentiel.

Comme dans la tradition juive, où « *l'Afikoman* »[6] augmente les tensions et l'attente du public, dans le théâtre japonais, la lune est au soleil ce que le Kyogen est au Nô[7]. Le kyögen ici ressemb1e de façon étonnante à la place prise par *L'Os* dans ce grand ensemble de *La conférence des oiseaux*. Ainsi dans le théâtre Nô, existe aussi la tradition du « Kyögen ». C'est une courte pièce comique apportant des moments de joie et de rire à la fin de la première partie du spectacle. Une farce qui permet d'amuser et de calmer le pub1ic tout en le préparant aux tensions de la deuxième partie de la représentation beaucoup plus dramatique, une sorte de *comic relief*. Ainsi dans le théâtre grec et japonais, comme dans celui de Brook, les moments amusants ne sont pas là pour permettre une confrontation avec la puissance qui s'exprime dans les œuvres dramatiques aux structures pleines de conflits et de contradictions. En réalité, il s'agit d'itinéraires périphériques essayant de créer une atmosphère différente (et contraire !), opposée à la représentation ou à la tragédie principale. C'est dans ce sens-là, que nous parlons de tentative d'équilibre des plateaux de la balance. Ces moments sont frais, calmants, ils préparent le pub1ic au drame essentiel qui sera lourd et tragique. Nous pourrions dire aussi qu'il s'agit en quelque sorte des masques, de couches indésirables qu'il faudra enlever au fur et à mesure, pour poursuivre la voie de la recherche vers la tragédie. Ce qui est acceptable pour tous ceux qui s'intéressent véritablement à la recherche.

---

[6] "*L'afikoman*", c'est la fin du repas dans la joie. C'est le morceau de Matssa que l'on mange à la fin du "*Seder*", lors du repas du soir de la Paque juive (*Pessah*).

[7] Georges Banu cite un Maître du théâtre japonais. Les *voies de la création théâtrale*, page 257. Éditions C.N.R.S. Paris 1982.

Dans le théâtre japonais, le « Kyögen » est joué au milieu de la pièce, alors que dans le théâtre grec il apparait tout au long de la représentation. Dans la tradition juive, « *l'afikoman* » est découvert à la fin du rituel. L'idée de *l'afikoman* s'adresse surtout à l'enfant resté caché au fond de chaque homme. On lui recommande pour ainsi dire de s'asseoir en silence, de bien écouter le contenu profond de la tradition, pour qu'à la fin il reçoive, en récompense, un petit bonbon sucré et délicieux.

Peter Brook, pour sa part, réagit exactement à l'inverse de la tradition juive, grecque et japonaise. Il présente *L'Os* déjà durant la première partie, avant *La Conférence des Oiseaux*. Il est bien évident qu'il fait ce choix après de nombreux essais d'interprétation de la pièce à travers le monde. Il connaît cette dualité, cette ambiguïté des contraires qui travaillent sur le public sans référence à telle ou telle culture, qu'elle soit africaine ou soufi, même si la pièce de Farid Odin Attar est très liée avec la tradition soufi[8], ce que Brook ne nie pas. Il veut néanmoins prendre ses distances face aux différentes références culturelles, sociales et politiques pour éliminer l'attachement trop culturel et traditionnel et s'orienter vers une plus grande ouverture. Ainsi chaque pièce doit être libre et dégagée, indépendante de toute nécessité de savoir, car les connaissances risquent de limiter et empêcher la bonne communication. Pour atteindre le bonheur, les connaissances et les informations ne sont pas vraiment nécessaires. L'image du monde des miroirs est très intéressante, dans ce sens que l'on peut observer les rayons de lumière qui émanent d'une source: l'homme vers une autre source qui est le soleil et vice versa ; ce qui crée des relations très captivantes entre les deux histoires que sont *L'Os* et *La conférence des oiseaux*. À l'origine, ces deux pièces ne sont pas conçues selon les structures de l'écriture dramatique traditionnelle. Par ailleurs, ces deux œuvres proviennent d'autres mondes qui ne sont ni européens ni occidentaux. Il s'agit ici de deux cultures, où la place psychologique et philosophique du « Moi » est remplacée par une tradition d'un théâtre presque religieux, dont la mission est de s'occuper du « nous », de la vie collective de la troupe. En effet, nous sommes tentés de dire que la représentation de *La conférence des oiseaux* offrira un lieu presque sacré d'où jaillira la mémoire collective de la troupe de Brook. Il faut se souvenir aussi que Peter Brook a commencé à se préoccuper de cette pièce dès le début de la consolidation de la troupe, et ceci même avant la construction du Centre International de Création Théâtrale. Dix années durant il travaillera sur cette idée qu'il n'abandonnera jamais. Lorsqu'il commence un travail, c'est toujours

---

[8] Le soufisme est le nom donné à une secte mystique musulmane ayant débuté à la fin du VIIIe siècle, son apogée se situe au XVIe siècle. À ses tous débuts, elle est apparue comme une sorte de revolte à l'égard des riches et le gouvernement d'État en place. Les membres de cette secte étaient influencés par la vie monacale des prêtres chrétiens refermés sur eux-mêmes et vivant à l'écart de 1a société. Ils ont mis tous leurs efforts pour réaliser les préceptes de Mahomet. Au cours de leur rituel central, ils répétaient ensemble le nom d'ALLAH afin d'arriver à une expérience religieuse extatique. Ils essayaient d'annihiler, d'éliminer leur personnalité devant Dieu avec l'espoir d'arriver à la vie éternelle. Cette secte s'est révélée être très importante parmi les artistes et notamment des écrivains du monde littéraire aux tendances mystiques.

avec un esprit de continuité et il fera de même avec la création du Centre de Recherche Théâtrale.

En 1971, alors qu'il avait déjà commencé à travailler les premiers textes de *La Conférence des Oiseaux*, il réfléchissait simultanément à d'autres pièces de théâtre et ceci avant de découvrir et d'ouvrir les Bouffes du Nord. Il travaillait dans la Salle Perret du Mobilier National à Paris et il préparait Orgast. Il part même en Iran tout en poursuivant la préparation du texte de *La Conférence des Oiseaux*.

L'Os est l'expression de la reconnaissance d'un homme, d'un excellent acteur africain Malick Bowens. Enfin ces deux histoires seront transformées en pièces de théâtre grâce au travail de Peter Brook et Jean-Claude Carrière. Elles sont particulièrement intéressantes car elles racontent deux histoires symboliques de la vie. Leur signification profonde est de pouvoir exister au-delà des limitations des frontières culturelles, religieuses, artistiques, traditionnelles et philosophiques. Leur véritable message commence à apparaître clairement aux critiques uniquement à la fin des représentations.

-C- Ces deux pièces seront montées et jouées à un moment très spécifique de la création de Peter Brook. C'est la période où, en qualité de metteur en scène génial, il réussit l'art difficile d'unir les contraires au cours des spectacles qu'il dirige. Auparavant, il avait coutume de séparer les œuvres dramatiques des pièces comiques et farces drôles. D'un côté, nous trouvons des pièces amusantes comme *Les Iks*, *Le Roi Ubu*, *L'Os*, *Tadada* et, d'autre part, nous découvrons *Timon d'Athènes*, *Mesure pour Mesure*, *La Conférence des oiseaux*, *La Tragédie de Carmen*, *La Cerisaie*. En réalité, le sommet de cette rencontre est cet ensemble comique et tragique, sérieux et distrayant.

Le sens de cette réunion de *L'Os* avec *La Conférence des oiseaux* est un acte d'union des contraires, interpellation posée à l'homme de différentes cultures et aussi à l'homme lui-même dans sa démarche de recherche intérieure. Sur ce plan nous pouvons dire qu'il effectue le même travail dans son interprétation de la *Cerisaie* de Tchekhov, même s'il s'agit d'un tout autre style. Il a essayé d'habiller les caractères de ses personnages d'une expression tragi-comique et il parvient à unifier deux pôles contradictoires dans une structure de la *well-made play*[9]. Là encore, Brook apparaît comme un artiste, un créateur restant fidèle à ses idées car il réalise concrètement son action d'unification des contraires et ceci lors de chacune de ses représentations.

-D- Cette ambiguïté, cette dualité existe aussi dans la personnalité même de Brook et se manifestera dans son désir de créer un Centre International de Recherche et de Création Théâtrales. Son but n'est pas de faire un amalgame confus de culture, de

[9] Voir notre article : "Tchekhov de Peter Brook", paru dans notre livre : *Rencontres avec P. Brook*, 1990, Edition ZOHAR.

religion et de philosophie. Il recherche la *rencontre* au plein sens du mot qu'exprime Martin BUBER dans son concept de la relation « Je-tu » .

La rencontre d'acteurs venus du monde entier, de cultures, conceptions et religions différentes, renforce chez lui le désir de considérer l'improvisation comme un moyen de réalisation de l'impossible[10]. Nous l'avons dit, il ne s'agit pas d'un mélange informe, bien au contraire. Chacun des participants devra se renforcer lui-même en retrouvant ses racines. En cela, *La Conférence des oiseaux* est à la fois une ouverture et une démarche de retour vers soi-même. Elle retrace le processus du passage de l'homme extérieur vers l'homme intérieur, la personnalité extériorisée vers l'individualité intériorisée. Le but véritablement poursuivi étant d'atteindre un espace où l'impulsion de l'un puisse correspondre a l'impulsion de l'autre et ceci toujours dans l'harmonie, afin que la musique et l'écho du son produisent des effets sonores artistiques et unifiés. Pour arriver à une telle perfection artistique, il est inutile d'insister sur le nombre d'années de travail qui furent nécessaires depuis 1971 jusqu'à novembre 1979, moment où nous avons pu assister à trois représentations de *La Conférence des oiseaux* et de *L'Os* à Paris.

L'autre but poursuivi et aucunement contradictoire était de démontrer aux acteurs eux-mêmes, ainsi qu'au pub1ic, le contenu universel de ces deux représentations.

La version originale du livre persan de Farid Odin Attar, le *Langage des oiseaux*, a été traduit en français il y a plus de cent ans par Garcin de Tassy. Dans ses écrits, la huppe apparait comme un oiseau de la tradition orientale, dirigeant, aidant et guidant les autres oiseaux, protégeant aussi le Roi Salomon, le sage parmi tous les hommes, celui qui connaissait et parlait la langue des animaux.

Dans l'œuvre de Farid Odin Attar, la Huppe parvient à convaincre les autres oiseaux de partir afin de trouver le Simorgh. Le Simorgh vit, parait-il, dans son nid sur les montagnes de Qâf et, comme dans la représentation de Brook, les oiseaux hésitent. Le canard a peur de quitter l'eau, le rossignol appréhende d'abandonner la rose, finalement ils décident néanmoins de partir. Au cours de leurs aventures, ils passent des épreuves très pénibles, de grandes souffrances et certains abandonnent l'entreprise en cours de route. Bon nombre tombent de fatigue, d'autres meurent de désolation. Seuls trente parmi eux réussissent à atteindre les Montagnes de Qâf : « Purifiés et libérés de toute chose, ils trouvent la nouvelle vie dans la lumière du Simorgh... et, en définitive, ils découvrent qu'ils sont véritablement le Simorgh lui-même et que le Simorgh, ce sont les trente oiseaux », (c'est-à-dire eux-mêmes).

La huppe pose des questions au Simorgh sans utiliser le langage. Elle sollicite la révélation des secrets les plus profonds, demande qu'il apporte des réponses aux mystères de la pluralité et de l'unité de l'homme. Le Simorgh répond lui aussi sans utiliser le langage : « Le solei1 de son altesse est un miroir, celui qui regarde au travers voit son âme et son corps tout entier. Comme en ce lieu sont parvenus trente

[10] À ce sujet, voir notre entretien realisé avec Peter Brook en 1981 dans son théâtre des Bouffes du Nord paru dans d'autres études.

oiseaux, vous trouverez ici dans le miroir trente oiseaux se reflétant (Simorgh) ». Ce sont les paroles du Simorgh et celui qui s'approche du Miroir se découvre tout simplement lui-même : « Mon prix est plus important que celui de trente oiseaux car je suis l'essence véritab1e du Simorgh, alors détruisez-vous à l'intérieur de moi pour la gloire et le plaisir de vous retrouver vous-même à nouveau à l'intérieur de moi ». Le Simorgh dit cela aux oiseaux et alors les oiseaux se détruisent eux-mêmes en son sein pour toujours. « L'ombre s'est perdue dans le soleil et c'est tout ». Attar termine son livre par ces mots : « J'ai parlé tant que les oiseaux étaient en route, cependant maintenant mes paroles n'ont plus ni queue ni tête et c'est pourquoi je termine en cet endroit. La voie reste ouverte, il n'y a plus de guide et il n'y a plus personne pour partir sur le chemin ».

Sur la scène de Peter Brook, il existe autre chose derrière les oiseaux symboliques et les oiseaux véritab1es. Nous ne découvrons pas un diamant très précieux caché derrière les masques et les couches épaisses ni un acteur faisant bouger des oiseaux sur les planches.

Pour Attar, les oiseaux sont le reflet de la divinité et la divinité n'est autre que la lumière du soleil. Les trente oiseaux ressemblent ici à des nuages qui disparaissent à l'arrivée du soleil, lorsqu' Attar décrit l'image de l'ombre de la nuit se dissipant avec le lever du soleil.

En conclusion, Attar présente une route ouverte. il laisse au lecteur un espoir pour persévérer, l'espérance d'une voie nouvelle. Les oiseaux sont l'expérience subjective de Dieu qui, dans ce sens-là, est le Simorgh. La divinité nous ramenant vers une expérience réelle, où l'âme individuelle désire s'unifier avec l'âme universelle. Tel est le privilège de l'homme, capable de se voir lui-même dans un miroir comme une énigme cachée et simultanément de se voir face a face.

Dans d'autres textes persans, les oiseaux seront figurés dans le miroir, sous forme d'allusion à un pressentiment plus vaste de cette chose réelle cachée derrière le Tout et invitant à la recherche du secret. C'est cette vérité essentielle que veut explorer tout créateur dramatique afin de parvenir à la transformation de l'être humain, en utilisant les moyens de la représentation sur scène et dans la vie. Il faut pouvoir atteindre cette capacité de décider le changement. La décision étant déjà une partie de la réalisation et la résolution étant de s'engager sur le chemin vers le reflet divin. Même si, en réalité, tout chemin précisément habituel et prosaïque comme dans *La Conférence des oiseaux*, n'est en fait qu'une voie vers soi-même. C'est cela la réalisation concrète de soi-même.

Peter Brook réussit à transmettre à ses oiseaux leur aspect énigmatique. Ce mystère dont parle Marie Louise VON FRANZ, psychologue et disciple de Carl G. JUNG : « Les oiseaux ont perdu leur signification profonde dans l'Ouest »[11]. Dans cette œuvre, elle se préoccupera uniquement de la signification symbolique du thème de l'oiseau.

---

[11] Voir *La voie de l'individuation dans les Contes de Fées*. Édition la Fontaine de Pierre, Paris, 1978. P. 292-293.

Peter Brook, pour sa part, lorsqu'il habille ses acteurs avec différents accessoires (et pas uniquement des masques tirés du monde varié des oiseaux), nous fait percevoir quelques aspects des masques des oiseaux comme ceux des hommes et notamment lorsqu'il dit: « ...vers l'invisible (pour l'oeil) par le visible (pour l'oeil), c'est cela la création pour toute une vie » ...[12]

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

[12] *"The Shifting Point" Theatre, Film, Opera. 1946-1987*, By Peter Brook, Harper & Row, Publishers, New-York.

INFORMATION ET CONTRE-INFORMATION DANS LE THÉÂTRE DE DARIO FO ET FRANCA RAME

Le terme “information” évoque l’actualité et ses moyens de diffusion : principalement les journaux, la radio, la télévision. Une information filtrée par la source dont elle émane, résultant d’une sélection motivée par des contraintes d’espace et de temps et gouvernée par un point de vue individuel ou de groupe, qu’il soit politique, religieux ou social. Le même événement est présenté différemment par les périodiques de gauche ou de droite, voire signalé par les uns et occulté par les autres. Quant à la télévision, le média le plus suivi par l’ensemble de la population, en Italie elle a toujours subi le contrôle de l’État, qu’il s’agisse de la Démocratie chrétienne d’abord, puis, en partie, de Silvio Berlusconi.

L’information nous est également apportée par la culture, celle que l’on reçoit à l’école et au catéchisme, et celle que nous cherchons nous-mêmes par nos lectures ou par les spectacles que nous allons voir, qu’il s’agisse de cinéma, de conférences ou de théâtre. Or le théâtre – notamment celui que l’on qualifie d’“engagé” – est à la fois une source d’information et de contre-information. Celui de Dario Fo et Franca Rame[1] est un théâtre de contre-information ; mais loin de proposer uniquement des “contre-démonstrations”, il se donne aussi pour vocation d’“enfoncer le clou”, d’apporter une surenchère d’information qui aura, au final, l’effet d’une contre-information, car elle suscitera des réactions de la part du public. Contre-informer, c’est aussi informer, c’est rétablir une vérité qui a été travestie ou occultée par les médias et les institutions, c’est-à-dire, dans le sillage de l’idéologie du couple Fo-Rame, par l’appareil d’État.

Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame étant un théâtre à thèse, toute la parabole de la carrière du couple est liée à une volonté d’information/contre-information. Rappelons[2] en effet que leur première période d’activité théâtrale (1959-1967) s’est déroulée dans le cadre institutionnel de l’ETI (Ente Teatrale Italiano), celui du théâtre dit “bourgeois” (leurs comédies ont débuté au théâtre Odéon de Milan). Cette période s’est achevée sur une rupture et l’ouverture d’un deuxième temps, celui d’un théâtre politique populaire lié à la lutte des classes, d’abord celui de

[1] Il n’existe toujours pas, à l’heure actuelle, d’ouvrage écrit en français sur le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. C’est pourquoi nous signalons l’excellent numéro de la revue *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, paru en mars 2010, qui leur est tout entier consacré (*Dario Fo*, 104 pages). D’autre part est disponible, dans la traduction de Dominique Vittoz, une longue conversation de Fo avec la journaliste Giuseppina Manin : Dario Fo, *Le monde selon Fo : conversations avec Giuseppina Manin*, Paris, Fayard, 2008, 201 p.

[2] Nous renvoyons pour cela à la première étude que nous avons publiée dans le n°1 de *Théâtres du Monde* (*L’homme en son théâtre*) en 1991 : *Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo*, pp. 103-120. Voir aussi, plus récemment, notre article *Dario Fo auteur-jongleur*, dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, *cit*., pp. 35-40.

l'« *Associazione Nuova Scena* » (Association Nouvelle Scène), associée aux partis de gauche (1968-70), puis celui, délibérément militant, de « *La Comune* » (La Commune, 1970-73) – rupture motivée par le désir d'entretenir un autre public. « Nous en avions assez d'être les bouffons de la bourgeoisie, à qui nos critiques faisaient l'effet d'un alka-seltzer, nous avons décidé d'être les bouffons du prolétariat »[3], déclare Dario Fo. « Nous voulions mettre notre travail au service du mouvement de classe […]. Nous étions décidés à contribuer au mouvement, à être présents, à collaborer aux luttes à la première personne. À être en somme des militants révolutionnaires »[4]. Le retour au circuit institutionnel, à compter de 1974, s'opère pour des raisons analogues : un désir d'élargir l'information. Franca Rame explique : « Je me suis rendu compte qu'en tournant le dos au théâtre dit bourgeois nous ignorions une partie des spectateurs qui ne serait jamais venue au stade ou sous un chapiteau mais qui avait néanmoins le droit d'être divertie, de rire, et, en même temps de voir comment nous gérions certains problèmes »[5].

Le but, maintes fois rappelé par Fo dans les prologues à ses spectacles ou au cours d'interviews, est celui de « *spalancare il cervello alla gente* » – ouvrir grand le cerveau des gens – par le biais d'informations véhiculées par le canal du grotesque et du rire. Soulignons enfin que les textes du couple sont par excellence des « textes mobiles » qui, avant d'être publiés, ont évolué au fil de la chronique quotidienne et qui, même après leur publication, continuent à se transformer, adaptés aux nouveaux contextes à l'intérieur desquels les pièces sont représentées.

Un théâtre de contre-information

Du début à la fin de leur carrière, Dario Fo et Franca Rame ont traité, de façon légère ou appuyée, les problèmes de société liés au système politique et économique national et international, dénonçant les dérives, les dangers, les dessous de la réalité de surface. Il ont visé, pour ne citer que quelques exemples, les lourdeurs et les absurdités de la bureaucratie dans *Gli arcangeli non giocano a flipper* (*Les archanges ne jouent pas au flipper*, 1959)[6], la spéculation immobilière avec *Chi ruba un piede è felice in amore* (*Qui vole un pied est heureux en amour*, 1961) ou *Settimo : ruba un po' meno* (*Septième : vole un peu moins*, 1964), les conditions de travail en usine ou l'esclavagisme du travail à domicile dans *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (*Tu peux bien m'attacher, je vais tout casser*

[3] Toutes les traductions figurant dans ces pages nous appartiennent.
[4] Dario Fo, cité par Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milan, Feltrinelli, 1977, p. 116.
[5] Franca Rame citée par Luciana D'Arcangeli, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Florence, Franco Cesati editore, 2009, p. 192.
[6] Bien des pièces du couple n'ont pas connu de traduction française. C'est pourquoi, sauf pour la plus célèbre des pièces de Fo, *Mort accidentelle d'un anarchiste* (et pour les *Récits de femmes* de Franca Rame), nous faisons le choix, tout au long de cet article, de donner d'abord les titres en italien, puis de proposer entre parenthèses une traduction aussi proche que possible de l'original.

quand même, 1969), les difficultés des familles ouvrières à joindre les deux bouts dans *Non si paga ! Non si paga !* (*Faut pas payer*, 1974), la position inférieure dans laquelle la femme est maintenue dans *Tutta casa letto e chiesa* (*Récits de femmes*, 1977), jusqu'à l'impasse dans laquelle se trouvent aujourd'hui bien des femmes "libérées" mais seules, avec *Una giornata qualunque* (*Une journée quelconque*, 1986) ou *Grasso è bello* (*C'est bien d'être grosse*, 1991)[7].

Mais ils se sont surtout distingués en opposant aux informations diffusées par les médias une contre-information démentant les nouvelles officielles, notamment au cours des années 1969-73. L'exemple le plus célèbre est celui de *Morte accidentale di un anarchico* (*Mort accidentelle d'un anarchiste*, 1970), représenté en décembre 1970, à l'occasion du premier anniversaire de la tragédie de Piazza Fontana (12 décembre 1969)[8]. La pièce est centrée sur un épisode précis : la mort de l'anarchiste Giuseppe Pinelli, tombé de la fenêtre du quatrième étage alors qu'il subissait un interrogatoire dans le bureau du commissaire Luigi Calabresi. Rappelons en effet que l'enquête lancée pour découvrir les poseurs de la bombe inculpa aussitôt les anarchistes, alors que – bien des intellectuels l'avaient compris d'entrée, et les enquêtes menées ensuite par des hommes de bonne volonté l'ont démontré – les vrais coupables étaient à chercher du côté des néo-fascistes, pilotés par l'État lui-même dans ce qu'il est convenu d'appeler « la stratégie de la tension »[9]. Le soir même, Giuseppe Pinelli est arrêté ; quarante-huit heures après, il tombe "accidentellement" de la fenêtre du commissariat. La pièce de Fo est une contre-enquête, menée par un maniaque des travestissements qui se déclare d'abord juge de la cour de cassation, puis haut gradé de l'armée, enfin évêque, soit les représentants des trois catégories complices dans la tragédie de Piazza Fontana, la Justice, l'Armée et l'Église. L'extravagant enquêteur non seulement démontre la fausseté des déclarations diffusées par la presse, mais prétend être mandaté par Rome pour aider le commissaire et ses acolytes à inventer une explication plus crédible ; ce faisant, il expose ouvertement la thèse de Fo[10] sur la question. Il est

[7] Concernant les femmes, cf. notre article, publié dans le n° 11 de *Théâtres du monde* (*La parole, le silence et le cri*) : *Paroles de femmes - Monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo)*, 2001, pp. 233-254.

[8] Rappelons brièvement les faits. Le 12 décembre 1969, à Milan, au cœur d'une ville plongée dans les préparatifs d'un Noël tout proche, un vendredi à 16h30, une bombe meurtrière explose sous la coupole centrale de la Banque de l'Agriculture située Piazza Fontana, faisant seize morts et plus de quatre-vingt blessés. Ce drame est le point culminant d'une série d'attentats terroristes qui frappent l'Italie depuis plusieurs mois. Nous sommes à la fin des années 60, une période ponctuée de conflits sociaux et de mouvements universitaires et ouvriers, à tel point que l'automne 1969 fut appelé « *autunno caldo* » (automne chaud).

[9] Sur cette période douloureuse pour l'Italie, cf. Guido Panvini, *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Turin, Einaudi, 2009, 301 p.

[10] Et non seulement de Fo. Pasolini aussi, pour ne citer que lui, réagit violemment, avec le célèbre « *Io so* », véritable « J'accuse » adressé à l'État. Sur trois réactions d'intellectuels à l'attentat de Piazza Fontana, je me permets de renvoyer à ma contribution : *L'attentat de Piazza Fontana (12 décembre 1969). Paroles de Pier Paolo Pasolini, Dario Fo, Giorgio Boatti*, in *Violences d'État et*

secondé, dans la dernière partie de la pièce, par une journaliste engagée avide de vérité, laquelle… ne pourra pas diffuser les précieuses informations, l'identité du prétendu juge-capitaine-évêque ayant été levée (un fou) et tout son travail d'investigation déclaré invalide – une situation qui reproduit celle dans laquelle se sont retrouvés ceux qui ont tenté de faire reconnaître « le vrai » contre « le faux » imposé par l'État. Cette contre-enquête, Dario Fo la réitère l'année suivante avec le spectacle *Pum, pum ! Chi è ? La polizia !* (*Poum, poum ! Qui est-ce ? La police !*, 1971), puis – car l'enquête officielle traîne en longueur pendant des lustres – avec *Marino libero ! Marino è innocente !* (*Liberté pour Marino ! Marino est innocent !*, 1998).

En 1981, avec *Claxon, trombette e pernacchi* (*Claxons, trompettes et bruits obscènes*), c'est à nouveau l'actualité qui est mise en scène, avec ses enlèvements de personnalités importantes, l'usage abusif des "repentis" dans le démantèlement des réseaux terroristes ou mafieux et les licenciements aux usines Mirafiori de Fiat. Le but du spectacle est d'affirmer (de dénoncer) la suprématie du pouvoir économique sur le pouvoir politique. Fo imagine en effet que le patron de la Fiat, Giovanni Agnelli, est enlevé par des terroristes, puis, à la suite d'une série d'événements et de quiproquos, jouit de sa position de présumé prisonnier pour faire du chantage aux membres du gouvernement : l'occasion pour Fo de dénoncer le consentement des représentants de l'État (et des services secrets américains) dans le meurtre d'Aldo Moro (1978), pour la libération duquel rien ne fut fait[11], alors que dans la fiction de la pièce tous se prodiguent pour sauver Agnelli.

Le théâtre du couple Fo-Rame s'implique également dans la situation internationale de manière directe avec des spectacles comme *La Signora è da buttare* (*La Dame est à jeter*, 1967), axé sur les États-Unis (représentés par la Dame), *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (*Je préférerais mourir dès ce soir si je devais penser que cela n'a servi à rien*, 19670) et *Fedayn* (1972), sur la résistance palestinienne, ou *Guerra di popolo in Cile* (*Guerre de peuple au Chili*, 1973), sur le meurtre du président Allende et la prise du pouvoir par Pinochet. Une situation internationale qui va au-delà de la pure et simple politique et qui, gouvernée par l'argent, a des retombées locales au niveau social. Dans des spectacles comme *La marjuana della mamma è la più bella* (*La marijuana de maman est la plus belle*, 1976), *L'eroina* (*L'héroïne*, 1991) ou *Il Papa e la strega* (*Le Pape et la sorcière*, 1989), le couple dénonce les énormes trafics financiers gravitant autour du commerce de la drogue, dont généralement on parle trop peu, car il est plus simple de stigmatiser les jeunes victimes de

---

paroles libératrices, Paris, Indigo, 2006, pp. 365-378.

[11] Rappelons en effet que Aldo Moro avait été l'artisan d'un rapprochement entre Démocratie chrétienne et partis de gauche, afin de mettre fin au terrorisme qui valut aux années 70 le surnom d'« années de plomb ». Les États-Unis (et le Vatican) ne pouvaient l'accepter : d'où, sinon un pilotage de l'enlèvement (comme certains l'avancent), du moins la décision de ne rien faire pour que Moro soit libéré, et donc de ne pas céder aux propositions d'échange des Brigades rouges.

toxicomanie. Dans *Zitti ! Stiamo precipitando !* (*Taisez-vous ! C'est la débandade !* 1990), écrit à l'occasion de la Guerre du Golfe, le pétrole et la vente des armes qui y est liée sont dans la ligne de mire : Fo imagine qu'une savante illuminée a trouvé le secret du moteur qui fonctionnera sans essence, mais que les ingénieurs à qui elle expose sa découverte la traitent de folle en raison de l'écroulement du commerce du pétrole qui en découlera et veulent détruire sa grande belle invention.

D'une manière générale, c'est l'implication de tout le système institutionnel dans les spéculations et les intrigues qui est dénoncé, comme le démontrent deux spectacles de structure fort différente mais de titre identique : *Settimo : ruba un po' meno* (1965) et *Settimo : ruba un po' meno n°2* (*Septième : vole un peu moins n°2*, 1993). Le titre fait référence au septième des commandements de Dieu – tu ne voleras point – détourné ici de façon ironique. La première comédie, nous l'avons signalé plus haut, a pour point de départ la spéculation immobilière, mais bien vite nous remontons des filières qui impliquent tout l'appareil d'État, Armée et Église comprises. Le scandale, au final, n'éclatera pas car le haut personnage à qui les précieux papiers compromettants ont été remis s'emporte violemment contre les "déments" qui veulent faire « tout sauter » et brûle la liasse de preuves, tandis que les découvreurs de la vérité, lobotomisés de force, deviennent inoffensifs. En 1965 ces accusations sont graves mais, dans le contexte de la carrière encore "bourgeoise" de Fo, elles demeurent imprécises – même si la spéculation immobilière est une triste réalité de l'époque. En revanche, dans la pièce homonyme de 1993 tout est clairement exposé, noms et chiffres effarants à l'appui. Ce dernier spectacle n'a pas la structure traditionnelle d'une comédie, c'est un long et magistral show de Franca Rame issu des scandales dérivés de l'opération « *Mani pulite* » (Mains propres, 1992-1993) qui dévoila la gigantesque corruption gangrenant l'État et ses institutions et conduisit à la dissolution des principaux partis politiques. Franca Rame, loin de prendre le contre-pied des informations diffusées par les médias, s'en donne à cœur joie à renchérir la dose, sans rien inventer, présentant des informations précises, fruits d'opiniâtres recherches[12]. Et le résultat est accablant.

La contre-information consiste aussi à contester les leçons dispensées à l'école et au catéchisme. C'est par cette voie que Fo a débuté dans le monde du spectacle, avec l'émission radiophonique du « *Poer nano* », où il racontait à sa façon des histoires scolaires ou bibliques bien connues (un Caïn bon bougre, un Isaac refusant de se laisser égorger), ou avec des spectacles dérivés du genre de la revue comme *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*, 1953), dont le jeu déclaré consistait à mettre le doigt dans l'œil à l'histoire officielle telle que la racontent les manuels

[12] Il n'existe pas de texte publié de ce magistral spectacle. Par bonheur, les éditions Fabbri (Milan) ont gravé un DVD.

scolaires, de tourner en dérision les grands mythes nationaux, de jouer sur le paradoxe, de rompre avec le conformisme[13].

Le but d'un spectacle tel que *Mistero Buffo* (*Mystère Bouffe*, 1969) lorsque Fo le conçut était de rendre au peuple la culture qui lui avait été volée. C'est le sens du monologue qui, à l'origine, ouvrait le spectacle, où l'auteur-jongleur, après avoir exposé ce qu'était un « mystère » et indiqué qu'il faut y voir les origines du théâtre, un théâtre populaire, faisait une explication de texte à sa façon, démontrant de façon habile et convaincante que le poème *Rosa fresca aulentissima* (*Fraîche rose odorante*), traditionnellement attribué à un poète médiéval aristocratique au nom éthéré de Cielo d'Alcamo, était en réalité l'œuvre très populaire d'un jongleur nommé « Ciullo d'Alcamo » – le farceur nom d'artiste "*ciullo*" désignant le sexe masculin – et que le texte n'avait rien d'élevé mais narrait la "drague" d'une rustique fille de la campagne par un gabelou. Toute la suite du spectacle est composée de réécritures de textes de jongleurs narrant des reprises populaires d'épisodes sacrés où temps biblique, temps médiéval et temps contemporain se mêlent ou se superposent. Le succès de *Mistero Buffo* invita à des prolongements ; d'où une série de nouveaux monologues dont le titre, *La Bibbia dei villani* (*La Bible des vilains*), souligne que le catéchisme des pauvres n'est pas celui des riches.

En effet tout *Mistero Buffo* tend à démontrer que le catéchisme, tel qu'il est enseigné, a été fabriqué par les classes privilégiées qui se sont accaparé un Dieu tout-puissant garant de la hiérarchie, comme l'illustre le célèbre récit de *La naissance du vilain*. Rappelons-en la teneur : un jour l'homme, fatigué de travailler la terre, a demandé au créateur de lui procurer de l'aide ; pour le contenter, Dieu, voyant passer un âne, l'a fécondé d'un geste de la main ; l'animal, au bout de neuf mois, par un pet sonore a donné naissance « au vilain tout puant », lequel, d'entrée, a dû entendre, prononcée par l'ange du Seigneur, la longue liste des tâches pour lesquelles il a été créé. Le vilain, en effet, ne mérite aucun égard : il n'a pas d'âme puisqu'il est né du pet d'un âne ! Mais si les riches ont Dieu de leur côté, les pauvres ont le Christ pour eux, comme en témoigne un autre récit célèbre de *Mistero Buffo*, *La naissance du jongleur*. L'histoire est celle d'un paysan courageux qui, après avoir mis en valeur une terre dont personne ne voulait, vit le seigneur de la région la revendiquer de force au point de tout détruire et de violer sa femme ; seul et réduit à la misère le malheureux allait se pendre quand le Christ passa par là et l'invita à aller parler, raconter son histoire, et lui fit don d'une langue acérée comme un couteau, habile à percer les baudruches que sont les maîtres despotiques. Une lutte des classes transposée dans l'autre monde, en somme, une manière de

[13] Sur un aspect de la carrière de Fo à la radio et au théâtre, en relation avec le renversement de l'Histoire traditionnelle, cf. ma contribution au colloque organisé à l'Université d'Aix-en-Provence en mars 2010 sur le thème de « l'envers du *Risorgimento* » : *Réécritures humoristiques du Risorgimento. Dario Fo (années 50)*, in *Italies*, revue aixoise d'études italiennes, n°15, 2011, pp. 175-199 ; en ligne sur le site www.revues.org deux ans après la parution papier.

contester un système hiérarchique depuis toujours attribué à la volonté divine.

Enfin, Dario Fo se plaît, contre l'histoire officielle, à souligner le côté obscur de grands personnages historiques, et à accentuer au contraire le côté humain de figures que l'autorité a « volées » au peuple en les idéalisant. Dans *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (*Isabelle, trois caravelles et un charlatan*, 1963), Christophe Colomb est un raconteur de sornettes qui trompe le couple royal de Castille, un ambitieux qui rêve d'obtenir le titre de vice-roi des Indes et de s'enrichir. Bien des années après, en 1992, à l'occasion des cérémonies colombiennes célébrant les cinq cents ans de la découverte de l'Amérique, Fo choisit de raconter l'épopée américaine d'un obscur matelot de Colomb, Johan Padan, devenu défenseur des Indiens contre la sauvagerie des Espagnols[14]. Plus tard, c'est à la figure de saint François d'Assise que le couple s'intéresse. Dans le prologue, Fo a soin d'affirmer que le Francesco qu'il offrira n'est pas celui, fabriqué par l'Église, dont Bonaventura da Bagnoreggio a sur commande écrit la légende (et que Giotto a représenté dans le célèbre cycle de fresques de la Basilique d'Assise), mais le fruit de nombreux récits qu'il a lus et d'intuitions personnelles.

En somme, qu'il s'agisse de chronique quotidienne, de culture scolaire ou d'éducation religieuse, Dario Fo et Franca Rame, du début à la fin de leur carrière, ont constamment nourri le souci de briser l'image fabriquée et imposée par les médias ou la culture officielle et d'en proposer une autre, considérant que la vérité communément partagée était fausse ou incomplète.

Faire joyeusement passer information et contre-information

Un théâtre engagé, étroitement lié à l'actualité, traitant de thèmes liés à la politique et aux problèmes de société, un théâtre qui se veut didactique, qui puise dans les pages bibliques ou les vieux textes du Moyen Âge… voilà une thématique qui risque d'être austère, voire rébarbative, le spectateur en puissance s'attend à des discours pesants… Or le théâtre de Dario Fo et Franca Rame offre tout le contraire, car le couple a l'art de faire passer son message par le biais du divertissement, déclenchant le plus souvent chez le spectateur un rire à la fois complice et rageur[15]. Fo utilise pour sa part « *la sghignazzata* », terme que l'on traduit imparfaitement par « ricanement » : un rire associé au renversement carnavalesque, à la marginalité, au miroir déformant, au travestissement, un rire férocement critique, qui, loin

[14] Sur ce spectacle, cf. notre article, publié dans le n°7 de *Théâtres du Monde* (*Théâtre[s] engagé[s]*) : *Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo : "Histoire du tigre" et "Johan Padan à la découverte des Amériques"*, 1997, pp. 187-197.

[15] Fo a toujours souligné l'importance fondamentale du comique, du divertissement, sans quoi le théâtre engagé devient « meeting de quatrième ordre, gonflant et insupportable » (Dario Fo, Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990, p. 150).

d'être libératoire pour le spectateur, va au contraire exciter son esprit critique et susciter une réaction. Franca Rame quant à elle, du moins dans les textes dont elle est majoritairement ou pleinement l'auteur, est moins carnavalesque, joue davantage sur l'émotion, voire le tragique. Grande actrice comique des pièces écrites par son époux, grande actrice tragique quand le rôle le nécessite, elle est la partenaire idéale de Fo, son soutien, son indispensable complément.

Le vecteur de la contre-information peut être un personnage marginal qui, précisément parce qu'il est extérieur à la société standardisée (parce qu'il est hors norme), se révèle plus clairvoyant que les autres, et porte-parole de la vérité. Dans le théâtre de Fo-Rame, ce personnage récurrent se décline sous deux identités principales, le fou et le jongleur.

On pense d'emblée au fou enquêteur de *Mort accidentelle d'un anarchiste*, présenté comme tel dès son entrée en scène : convoqué au commissariat pour usurpation d'identité, il en est vite chassé, envoyé au diable par le commissaire qui ne supporte pas son "cinéma". Sauf qu'à la faveur d'un heureux hasard – il a oublié ses papiers, le commissaire a quitté son bureau pour une réunion – il a tout loisir d'examiner les dossiers empilés sur la table et de s'en emparer. D'où le jeu qu'il joue ensuite avec deux autres commissaires – la fausse/vraie contre-enquête – car, doté d'une perspicacité peu commune, non seulement il pratique avec ses deux "victimes" une « stratégie de la tension » théâtrale, mais il dévoile aussi LA vérité tout en prétendant être venu pour les aider à la masquer mieux qu'ils ne l'ont fait. C'est par sa voix que Fo proclame, en la synthétisant à merveille, la contre-information relative à l'attentat de Piazza Fontana et plus généralement au climat de troubles qui règne en Italie en cette période de grèves, de mouvements sociaux, d'attentats à la bombe :

> LE FOU (*à la journaliste*) : Mais qu'attendez-vous, mademoiselle, avec vos provocations ? Que je vous réponde en admettant que si, au lieu de se perdre derrière ces quatre anarchistes déplumés, on avait songé à suivre sérieusement d'autres pistes plus fiables, du genre organisations paramilitaires et fascistes financées par les industriels, dirigées et appuyées par les militaires grecs et autres, on serait arrivé au bout de l'écheveau ? […] Eh bien si vous pensez cela, je vous dirai que oui, vous avez raison… Si on avait suivi cette autre route on en aurait découvert de belles ! Ah Ah !

De même, dans *Settimo : ruba un po' meno* (*Septième : vole un peu moins*), c'est dans un hôpital psychiatrique que sont dévoilées les turpitudes dont la diffusion ferait sauter tout l'appareil d'État.

Dans *Mistero Buffo* la distance temporelle nous éloigne de l'actualité proprement dite (même si Fo en parlant du passé parle aussi du présent). Néanmoins le discours du Fou au pied de la croix du Christ (*Gioco del Matto sotto*

la Croce, *Jeu du Fou sous la Croix*) est celui de la vérité avant l'heure, une vérité bien réelle à l'époque où le mystère est censé être représenté (le Moyen Âge), et qui le demeurera, à savoir que le sacrifice du Christ sera inutile, car son message sera travesti, renversé par un clergé au service des puissants qui le tournera à son propre avantage. Certes, les invectives contre la corruption et la mondanisation de l'Église ne sont pas une nouveauté, même au Moyen Âge (pensons à Dante ou aux divers mouvements qui voulurent revenir à la pauvreté évangélique et furent accusés d'hérésie) ; ce qui est plus nouveau – ici proprement marxiste –, c'est la dénonciation d'une manipulation de la religion par les classes dirigeantes, et donc du travestissement de la vérité évangélique au profit de la justification d'une structure capitaliste de la société.

Le jongleur – forme populaire du bouffon du roi – est une autre voix de la vérité pour les contre-informations ou les informations "tout court" qu'il diffuse depuis les places publiques et les tréteaux des foires. Fo a soin d'ailleurs de rappeler que les jongleries autrefois étaient « le journal parlé et dramatisé du peuple », car c'est par ce canal qu'arrivaient des nouvelles, toujours présentées de façon sarcastique, bouffonne, et donc critique. Il n'a de cesse de rappeler que dès le Moyen Âge furent publiés des édits contre les jongleurs et que nombre de ceux-ci eurent la langue coupée. Comme nous l'avons déjà remarqué, le monologue intitulé *La naissance du jongleur* présente délibérément cette fonction comme un apostolat, un témoignage. C'est une forme de discours de Pentecôte que le Christ adresse au malheureux paysan, l'invitant à aller témoigner de son histoire et à jeter la vérité à la face des riches pleins de morgue. Dario Fo se fait lui-même jongleur quand il raconte, reprenant le récit d'un conteur chinois entendu dans la campagne de Shanghai, l'épopée du soldat de *Storia della tigre* (*Histoire du tigre*, 1978), une belle leçon de résistance à toute forme d'oppression, de quelque bord qu'elle soit. Il se fait jongleur quand il se glisse dans la peau de François d'Assise (*Lu Santo Jullàre Françesco*, 1999) et, par l'exemplaire contre-discours d'ouverture, le fameux « sermon de Bologne » (*La concione di Bologna*), fait une truculente apologie des massacres qui n'a pu (et ne peut) que laisser les auditeurs honteux et confus. Franca Rame aussi se fait jongleuse dans la remarquable "performance" qu'est le spectacle de dénonciation issu des scandales dévoilés par l'opération « Mains propres » (*Settimo : ruba un po' meno n°2*).

Une autre manière de faire passer l'information de manière efficace est de la présenter à travers un miroir déformant, par le biais de divers procédés. L'un d'entre eux est l'accumulation. Franca Rame y a recours dans le premier monologue des *Récits de femmes*, *Una donna sola* (*Une femme seule*). Si le titre italien de l'ensemble du spectacle était déjà parlant – *Tutta casa, letto e chiesa*, reprise détournée, par l'insertion du terme "*letto*" (lit), de l'expression caractérisant la femme idéale de la Démocratie chrétienne, « *tutta casa e chiesa* », toute dévouée à sa maison et à l'église – le contenu du monologue distille peu à peu le quotidien de cette femme au foyer enfermée chez elle et vaquant aux soins d'une maison

garnie de tous les appareils domestiques produits par le miracle économique italien des années 60, et proie des désirs libidineux d'une quantité de mâles : le beau-frère paralytique à la main leste dont elle a la charge, le voyeur d'en face, le maniaque qui la crible de propos obscènes au téléphone, le jeune homme qu'elle a aidé et qui force sa porte pour assouvir ses besoins sur elle, le mari jaloux qui la tient enfermée à clef… bref une situation invraisemblable telle quelle, mais qui, par effet d'accumulation, dénonce la situation de pur objet ménager et sexuel de la femme en ces années de féminisme montant. Un autre procédé est celui de l'accélération. Dans le monologue *Il risveglio* (*Le réveil*) du même spectacle, Franca Rame nous fait assister en l'espace de dix minutes à la totalité de la journée d'une ouvrière d'usine avec mari et bébé : un double travail puisque la revue frénétique de ses occupations extra-professionnelles s'effectue de bon matin alors que l'époux dort encore, renvoyant aussi à la veille au soir, nous faisant assister au retour de l'épouse (et du bébé) puis à celui du mari, à la dispute qui s'ensuit, et à la façon toute machiste dont la situation s'apaise. Un monologue qui contraint le spectateur à rire, mais qui est en même temps une solide leçon informative pour les couples.

Le miroir déformant du rêve a plusieurs fois été utilisé par Fo pour transmettre un message social ou politique[16]. Dans *Gli arcangeli non giocano a flipper* (*Les archanges ne jouent pas au flipper*, 1959), seul le rêve peut justifier les aventures extravagantes du protagoniste, liées à des problème de bureaucratie administrative. Dans *Fanfani rapito* (*L'enlèvement de Fanfani*, 1975) le rêve permet de dénoncer, sous couvert de fiction fantaisiste, les tensions existant au sein de la Démocratie chrétienne, et surtout le climat de corruption et de manœuvres douteuses dans lequel baigne le parti au pouvoir. Le rapt du secrétaire de la DC, prétendument organisé par le chef du gouvernement, Giulio Andreotti, est l'occasion de faire débiter à plusieurs reprises au peureux et bavard petit[17] homme politique une série d'aveux scandaleux :

> FANFANI : Laissez-moi… à l'aide… assassins… Qui êtes-vous ? Pourquoi m'avez-vous enlevé ? Qu'est-ce que vous voulez de moi ? Vous êtes les brigades rouges, hein ? Vous voulez me faire parler, j'ai compris, vous voulez nous couvrir de honte, vous voulez faire savoir aux gens à quel point nous sommes impliqués dans les divers coups d'État… dans les massacres… comment nous manœuvrons le Sid, les juges à notre service. Vous voulez des noms […] Je prends la responsabilité de tout : c'est moi qui ai inventé la politique de la tension…[18]

[16] Cf. notre article, publié dans *Théâtres du Monde* n°12 (*Rêves et cauchemars au théâtre*) : *Les « rêves énormes » de Dario Fo*, 2002, pp. 185-201.

[17] Fanfani était de petite taille. Pour jouer ce rôle, Fo utilise un "truc" qu'il détaille en didascalie. Le résultat est un nain court, agité, grotesque.

[18] Dario Fo, *Fanfani rapito*, in Dario Fo, *Il Papa e la strega e altre commedie*, Milan, Einaudi, 1994, p. 8.

Enfin, un autre procédé cher au couple Fo-Rame est la distanciation opérée par l'expédient du théâtre dans le théâtre[19]. Le cadre de *Il funerale del padrone* (*L'enterrement du patron*, 1969), second volet du spectacle *Legami pure*… (*Tu peux bien m'attacher*…), par exemple, est une comédie loufoque montée par un groupe d'ouvriers en grève afin d'attirer l'attention des passants sur les justes revendications de leur combat. Le métathéâtre permet aux acteurs de grossir le trait à souhait, et donc à la fois d'apporter aux spectateurs un large supplément d'information sur les conditions de travail en usine et d'appeler les principaux intéressés à protester. En 1969 le public de l'« *Associazione Nuova Scena* » était en grande partie prolétaire. Trente-cinq ans plus tard, Dario Fo et Franca Rame utilisent à nouveau la distanciation métathéâtrale pour un hilarant spectacle plaçant au centre de la scène rien moins que le président du Conseil, Silvio Berlusconi, *L'anomalo bicefalo* (*L'anomal bicéphale*, 2004). La trame est la suivante : un metteur en scène et une actrice tournent un film ayant pour protagoniste un Berlusconi plus que caricaturé qui écoute et effectue, contrit, son propre procès ; un moyen pour le couple de proclamer haut et fort les méfaits et malversations du chef du gouvernement italien, mais aussi d'accuser les partis de gauche qui n'ont rien fait pour le freiner ainsi que la majorité de la population qui, par ses votes favorables, l'a installé au pouvoir, créant ce qu'on appela à l'étranger une république « anomale », « l'anomalie italienne »[20].

Le troisième canal par lequel le couple glisse l'information est le travestissement, qui se rattache à la tradition carnavalesque des renversements hiérarchiques au profit d'un épanchement par le rire. En 1967, avec *La Signora è da buttare* (*La Dame est à jeter*) Dario Fo a utilisé le cirque : l'action de toute la comédie est située sous un chapiteau et l'actualité internationale qui y est dénoncée devient clownesque. Au cirque peuvent se mêler le conte, la fable, l'histoire incroyable qui soudain se révèle réelle. C'est le cas de *Ubu Roi-Ubu Bas* (2002), un savoureux monologue dans lequel, parti de l'*Ubu Roi* de Jarry, Fo prétend raconter la carrière du clown français Jean-Jacques Cajou, mais glisse progressivement de Cajou à Berlusconi, si bien que cette spectaculaire montée au pouvoir semée de sourires figés, de copinages politiques, de lois fabriquées à dessein apparaît comme

[19] Cf. notre article : *Formes et fonctions du théâtre dans le théâtre dans l'œuvre dramatique de Dario Fo et Franca Rame*, à paraître en 2011 dans le prochain numéro des « Quaderni dell'Hôtel de Galliffet », Paris, Institut Culturel Italien.

[20] Le retour de Berlusconi au pouvoir en 2001 et son maintien jusqu'en 2006 (une durée qui ne s'était encore jamais vérifiée depuis la naissance de la république en 1946), donna naissance à ce que l'on appela « l'anomalie italienne », en raison du conflit d'intérêts que cela impliquait (conflit entre son rôle institutionnel et ses nombreux intérêts privés) et du casier judiciaire très chargé du personnage (évasion fiscale, pots-de-vin, complicités mafieuses…). Le contrôle qu'il exerçait sur les moyens d'information déformait la vie démocratique de la nation. Cette situation fit de l'Italie un cas unique dans le paysage européen. (Cf. Andrea Di Michele, *Storia dell'Italia repubblicana* [1948-2008], Milan, Garzanti, 2008, p. 385).

une fable de cirque à laquelle toute la population s'est sottement laissé prendre. *L'anomalo bicefalo* (*L'anomal bicéphale*, 2004), qui suit peu après, est encore une incroyable fable, Dario Fo et Franca Rame ayant imaginé qu'à la suite d'une agression dans la villa de Sicile où Berlusconi hébergeait son ami Vladimir Poutine, ce dernier est mort et Berlusconi a été grièvement blessé à la tête. Une seule solution pour le sauver : lui greffer la moitié du cerveau de Poutine. D'où – conséquence que les chirurgiens n'avaient pas prévue – un Silvio soudain devenu tout bon en vertu de la loi scientifique selon laquelle deux charges négatives ont pour effet une charge positive. Mais un Silvio qui a perdu la mémoire : d'où la nécessité de lui raconter sa montée au pouvoir, ses malversations, ses trafics, ses amitiés scandaleuses, bref c'est l'occasion de lui dresser en quelques minutes un fulgurant procès ; un procès qui, par la concentration des faits imposée par le genre théâtral, contraint les spectateurs à prendre la mesure de la situation politique inouïe dans laquelle ils sont installés ; un procès qui n'est pas seulement celui de Berlusconi mais aussi celui de la gauche passive, et de la majorité de la population italienne[21].

Enfin Dario Fo et Franca Rame ont fréquemment recours au travestissement historique, soit en situant l'action des comédies dans une période temporellement lointaine, soit en déguisant le présent d'oripeaux historiques. *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, par exemple, ou le monologue *Medea* (*Médée*) de *Tutta casa letto e chiesa* (*Récits de femmes*) situent respectivement leur action au XVIe siècle et dans l'Antiquité mythique, mais l'actualité du présent apparaît en filigrane – le louvoiement des intellectuels de gauche avides de pouvoir dans *Isabella*, le chantage injuste dont a toujours été victime la femme, et sa rébellion violente dans *Medea*. Une pièce comme *Il diavolo con le zinne* (*Le diable aux tétés*, 1997), en revanche, n'a pas de référent historique précis sinon que nous sommes au XVIe siècle, mais le grotesque de l'intrigue et la mise au premier plan, dans la ligne du théâtre brechtien, du mécanisme théâtral révèlent aussitôt que les mésaventures de l'intègre juge Alfonso De Tristano sont celles, historiquement déguisées, du juge Antonio Di Pietro, initiateur de l'opération « Mains propres », qui essuya des représailles. Enfin, une comédie comme *Quasi per caso una donna : Elisabetta* (*Une femme presque par hasard : Elisabeth*, 1984) est à mi-chemin entre les deux pôles : situation historique précise mais intrigue échevelée ; y sont directement dénoncées les dérives des années 80, dérives qu'un auteur-acteur conscient de la fonction civique de l'intellectuel se doit de dénoncer, comme en témoignent les allusions à l'un des maîtres déclarés de Fo, Shakespeare, lequel tourne la Reine en dérision au Théâtre du Globe.

Rappelons enfin que, par le biais des prologues qui bien souvent précèdent les représentations, Dario Fo relie lui-même la comédie ou le monologue au contexte

[21] Cf. notre article, récemment publié en ligne : *De "Ubu Roi-Ubu Bas" à "L'anomalo bicefalo" : Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène*, in *Chroniques italiennes*, n°19, série web, 2011, 25 pages.

présent et donne une clef de lecture. Au cours du spectacle, la rupture du quatrième mur et les fréquentes adresses au public sont autant d'indices qu'une information ou une contre-information est donnée. Enfin, bien des finales, directement adressés au public, agressifs, férocement ironiques, souvent les deux à la fois, sont une invitation à réagir à l'information/contre-information qui vient d'être illustrée par la pièce.

Risques et limites d'un théâtre de contre-information

Un théâtre de contre-information, surtout s'il ne veut pas être ennuyeux et use pour cela de la caricature satirique, implique forcément une réduction, un grossissement du trait et une stylisation-simplification ; d'où un certain nombre de risques et de limites liés tant au contenu qu'à la façon dont la matière est traitée par l'auteur et interprétée sur scène par les acteurs.

La première conséquence, réelle, bien concrète, quand on touche à l'appareil d'État et que l'on veut contre-informer, démentir, ce sont les représailles. Des représailles situées d'abord au niveau de l'information diffusée par les médias : articles de journaux mitigés, hostiles, voire éreintants – le couple Fo-Rame en a régulièrement fait les frais, *Anomalo bicefalo* compris[22], même si le prix Nobel décerné en 1997 a été une grande victoire – de même que, à une époque encore récente où des conseils figuraient aux porte des églises, invitations des curés aux paroissiens à ne pas se rendre aux spectacles donnés par Fo (la diffusion de *Mistero Buffo* à la télévision, dans les années 70, suscita de vives réactions du Vatican).

Les représailles allèrent très loin au début des années 70, durant la période où l'engagement politique du couple fut le plus fort. En raison de l'immense succès national et international du spectacle de contre-information par excellence qu'était *Mort accidentelle d'un anarchiste*, et suite à des pressions de la police sur les propriétaires des lieux, la compagnie fut expulsée du hangar-théâtre de la via Colletta de Milan qui était depuis deux ans résidence du collectif « *La Comune* » ; puis, suite encore à des pressions sur le propriétaire, le couple fut chassé de l'appartement qu'il occupait. Privés d'endroit pour jouer, ils s'installent dans un cinéma de banlieue pour donner *Pum pum ! Chi è ? La polizia !* ; se reproduit le même scénario. En cette période d'effervescence politique et sociale, le couple est accusé de fomenter des révoltes dans les prisons, Fo est soupçonné d'être un subversif, voire un terroriste. Le fait le plus grave se produit en mars 1973, quand Franca Rame est enlevée, frappée et violée par un groupe de néofascistes[23].

[22] Franca Rame gère très activement le site internet où est répertoriée toute la carrière du couple, un site riche d'informations, où sont aussi scannées des coupures de journaux relatives aux représentations, que les articles soient favorables ou non : www.archivio.francarame.it

[23] Franca Rame elle-même raconta ce fait tragique plus tard, avec beaucoup de retenue, dans un monologue dédié aux femmes et devenu célèbre, *Lo stupro* (*Le viol*), qui fut ensuite inclus dans les *Récits de femmes*.

Lorsqu'en 1974 ils obtiennent l'autorisation d'occuper la Palazzina Liberty, un bâtiment abandonné, propriété de la ville, et commencent à le restaurer, ils se heurtent à l'opposition des élus démocrates chrétiens qui n'admettent pas qu'un révolutionnaire « ennemi du régime » ait son théâtre fixe. Par bonheur le tribunal donna raison à la compagnie ; ainsi commencèrent de longues années de représentations dans cet édifice devenu aujourd'hui mythique.

Enfin, le couple eut à subir les désagréments de la censure. Le fait récent le plus éclatant eut lieu – on s'en doute – à l'occasion de la première représentation de *L'anomalo bicefalo*, non seulement au théâtre (Berlusconi n'est pas le seul à être visé dans cette pièce, toute la classe politique, noms à l'appui, y est nommée) mais aussi et surtout à la télévision ; une censure qui eut pour effet une contre-attaque (Dario Fo et Franca Rame décidèrent de diffuser la pièce sans la bande-son et d'en donner les raisons ; d'où des réactions scandalisées au niveau international), puis la modification du texte qui devint aussi, outre les multiples centres d'intérêt qui le garnissent, une pétillante mise en scène de la censure.

Si les risques ci-dessus énoncés touchent tout type de théâtre politique, surtout dans les pays où le régime n'est pas aussi démocratique qu'on veut le laisser croire, il est des clefs de lecture, des techniques, des thèmes, chers à Dario Fo qui, pour sympathiques qu'ils soient, peuvent néanmoins être sujets à caution. C'est notamment le cas de sa vision schématique, et donc réductrice, de l'Histoire, de la culture, de la société, une thématique constante qui, malgré la variété de la production de nos auteurs, finit par devenir monotone. En effet la principale clef de lecture de Fo a longtemps été celle, marxiste, de la lutte des classes. Du Moyen Âge à nos jours, pour lui l'Histoire est une longue dichotomie opposant les patrons oppresseurs et les ouvriers opprimés. Il est d'ailleurs significatif qu'il utilise le terme « *padrone* » (patron) même quand il s'agit de textes moyenâgeux. Par exemple, dans *Mistero Buffo*, l'ange du Seigneur de *La naissance du vilain* déclare d'entrée aux deux créatures, celle de Dieu (l'homme) et celle de l'âne (le vilain) :

Per ordine del Signore,	Par ordre du Seigneur
tu, da 'sto momento,	à partir de maintenant
sarai padrone e maggiore	toi, tu seras patron et supérieur
e lui, villano minore.	et lui, vilain inférieur

Certes, il serait imprudent de confondre les genres : car, d'une part, on doit distinguer fiction théâtrale et vérité historique, et d'autre part, en 1969, Fo s'adressait à un public qui n'avait pas forcément fait de longues études, il se mettait donc à sa portée, actualisant le discours culturel. Néanmoins, même si la dichotomie n'est pas constamment aussi nettement tranchée, depuis *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*, 1953) jusqu'au début des années 80, le discours sur l'organisation de la société est gouverné par le même point de vue et souvent souligné d'un gros trait.

Il est également permis d'être gêné par le fait que les classes populaires soient un peu trop perçues ou mises en scène sous l'angle des parties basses, du sexe et de la scatologie. Fo s'en justifie au nom du renversement des rôles et des usages en temps de Carnaval, et au nom du caractère transgressif revêtu depuis toujours par la thématique scatologique. On comprend que la scatologie, qui n'est pas bienséante aux yeux des classes élevées ou prétendument cultivées, ait pour fonction de ramener les choses à un niveau terre à terre et d'égaliser trivialement les couches de la société – on pense au légat du Pape, chassé à coups d'excréments de la citadelle où il s'était retranché par les habitants de Bologne, un fait véridique, affirme Fo, advenu en 1334, mais dont les livres d'histoire ne veulent pas parler (*Il tumulto di Bologna*, in *Fabulazzo osceno*, 1984 ; *Le tumulte de Bologne*, dans *Fabulages obscènes*) ; on pense aux ébats de François d'Assise dans la porcherie puis à son retour, puant et souillé, dans la salle à manger où le Pape donne un dîner (*Lu Santo Jullàre Françesco*, 1999). Mais cela signifie limiter à ce bas niveau les classes "basses" de la société. La contre-leçon de littérature médiévale qui est offerte au tout début de *Mistero Buffo* – placée à dessein en ouverture –, pour séduisante et convaincante qu'elle soit, n'annule pas pour autant la lecture qui jusque là a été faite du poème *Rosa fresca aulentissima*, et sans doute les spécialistes de littérature médiévale la jugeraient-ils contestable, voire aberrante.

De l'usage très libre de l'histoire et de la littérature aux anachronismes le pas est bref. Dans l'élaboration de spectacles tels que *Mistero Buffo*, *La Bibbia dei villani*, *Fabulazzo osceno*, *Johan Padan*, *Lu Santo Jullàre Françesco*… Fo a toujours affirmé partir de documents authentiques, fruits de recherches en bibliothèque et en archives, mais il donne rarement ses sources, et peut-être nombre de textes qu'il attribue à des auteurs issus du peuple sont-ils des textes de lettrés[24]. Peu importe, dira-t-on, l'écriture n'est le plus souvent que réécriture, et les hypertextes ne sont pas drastiquement soumis à leurs hypotextes, c'est le nouveau texte qui compte, le génie avec lequel l'auteur a réélaboré un matériau préexistant. Il faut toutefois compter avec le public destinataire et avec le message que l'on entend délivrer. Et là le vrai et le faux se mélangent, car le risque est grand de donner des informations nouvelles qui seraient perçues comme l'unique vérité. Apporter des contre-informations dans le domaine de la culture, cela suppose que le public qui les reçoit ait déjà un bagage culturel prêt à les recevoir[25].

---

[24] Un exemple : l'histoire narrée dans *Johan Padan à la découverte des Amériques*. Dans l'édition originale italienne, la quatrième de couverture signale des sources sans les nommer. Dans les éditions qui suivirent apparaît un prologue où Fo mentionne plusieurs noms de « marins » qui participèrent aux expéditions en Amérique, dont l'Espagnol Cabeza de Vaca, dont il aurait lu le récit après coup. Or d'une part Cabeza de Vaca n'était pas un simple marin, d'autre part les deux récits concordent sur de si nombreux points qu'il est difficile d'imaginer qu'il n'ait eu connaissance du récit espagnol qu'a posteriori : Cabeza de Vaca, *Relation de voyage* (1527-1537), traduction et commentaires de Bernard Lesfargues et Jean-Marie Auzias, Actes Sud, Babel, 1979 230 p.

[25] Signalons à ce propos que les spectacles-conférences sur l'histoire de l'art donnés et publiés par Dario Fo sont passionnants. Néanmoins, il est bon d'avoir soi-même une connaissance préalable des

Enfin, un théâtre de circonstance, étroitement lié à l'occasion qui le fait naître, est souvent destiné à vieillir vite. Tout un pan de la production de Fo le démontre. Les pièces des années 1969-73, celles de la période de rupture avec le circuit officiel du théâtre, sont tombées dans l'oubli sauf – ce n'est pas un hasard – *Mistero Buffo* et *Mort accidentelle d'un anarchiste*. Voudrait-on les reprendre qu'elles ne trouveraient pas de volontaires pour s'engager dans l'aventure, ni de spectateurs, car leur thématique, trop liée aux mouvements contestataires d'extrême gauche d'alors, a considérablement vieilli. Même une comédie réussie comme *Fanfani rapito* ne pouvait parler qu'au public des années 70 (aujourd'hui le nom de Fanfani est quasiment oublié). Deux spectacles piquants et divertissants comme *Ubu Roi-Ubu Bas* et *L'anomalo bicefalo* risquent de ne plus éveiller l'intérêt du public d'ici vingt ou trente ans. Si *Mistero Buffo* et *Mort accidentelle d'un anarchiste* ont traversé le temps, c'est d'abord en raison de leur originalité et de leurs qualités littéraires (que n'ont pas les pièces militantes, écrites à la hâte), mais c'est surtout parce que les sujets développés sont intemporels : l'atmosphère médiévale, outre l'effet de mode qui a certainement joué, garantit une universalité des thèmes ; quant à *Mort accidentelle*, même si la comédie est née de l'affaire Pinelli, elle dépasse largement les limites de Piazza Fontana, nombre de défenestrations ou autres éliminations ayant lieu de par le monde quand la disparition de certaines personnes peut être utile, comme Fo lui-même le signale. Dans les versions de la pièce qui ont suivi, il a suffi de gommer les allusions trop précises pour que le texte devienne universel. Quant à *Mistero Buffo*, les gens de théâtre qui le jouent aujourd'hui, qui plus est en version étrangère, éliminent tout ou partie des prologues. Bien d'autres pièces de Fo ne sont pas intemporelles, sauf celles dont la thématique demeure très actuelle : même si la comédie *Non si paga ! Non si paga !* (*Faut pas payer*) a été composée en 1974, le thème du coût de la vie et de la difficulté pour les familles ouvrières à remplir le panier de la ménagère demeure à l'ordre du jour. Sans doute le théâtre de Franca Rame, lié aux problèmes des femmes, un théâtre qui a su éviter l'écueil du féminisme, vieillira-t-il moins vite que celui de Dario Fo : on n'y perçoit pas de dichotomie tranchée hommes/femmes, encore moins d'exaltation du couple ouvert et de l'union libre (cf. par exemple *Coppia aperta quasi spalancata*, 1982 ; *Couple ouvert à deux battants*), mais bien une réflexion, toujours actuelle, sur la situation de la femme dans la société d'aujourd'hui[26].

---

artistes et de leurs œuvres pour pouvoir apprécier et admettre que l'interprétation de Fo, si elle n'est pas LA seule valable, est néanmoins une interprétation fort intéressante et, vice-versa, que si elle est fort intéressante, elle n'est néanmoins pas LA seule valable : cf. *Caravaggio al tempo di Caravaggio* (*Le Caravage au temps du Caravage*, 2005) et *Il Mantegna impossible* (*L'impossible Mantegna*, 2005).

[26] En 2000 est paru en Italie un épais volume de 1242 pages où Franca Rame a rassemblé les textes des pièces « les plus représentatives des divers moments – théâtraux, historiques, politiques – de [leur] travail » depuis 1959 (Dario Fo, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Milan, Einaudi). Or il s'agit précisément des pièces les moins ligotées, du moins dans la version qui en est proposée, à l'actualité

Conclusion

De la longue parabole tracée par la carrière de Dario Fo et Franca Rame émane une immense foi dans la nécessité d'un théâtre en lien avec l'actualité. Dans le prologue à *L'anomalo bicefalo*, à 78 ans, un âge où légitimement il serait permis de déposer les armes, Dario Fo fait la déclaration suivante, justifiant un impérieux besoin de continuer :

> Et dire que Franca et moi, cette année, nous n'avions aucune intention de remonter sur scène : nous étions fatigués suite aux spectacles de l'année dernière, aux mises en scène à l'étranger ; nous avons parcouru l'Europe, nous avons organisé des meetings, nous sommes intervenus un peu partout. Et Franca a dit : « Reposons-nous. Restons tranquilles au moins une année, allons voir nos textes joués à l'étranger… » Nous avons préparé un programme magnifique. Sauf qu'entre-temps arrivaient dans le monde des choses pour le moins tragiques : guerres, crimes, bombardements, massacres, infamies, mensonges sur l'existence d'armes de destruction massive, et puis d'autres balivernes et puis les manifestations pour la paix, puis celles pour le travail, les retraites, l'école, les hôpitaux et la santé publique… Et par dessus le marché, en contrepoint, Berlusconi et ses quatre-vingt-dix avocats, presque tous membres du Parlement, s'activaient à inventer des lois lui permettant d'échapper à la prison et de jouir d'avantages pratiques, si bien que cette année il a doublé son capital, arrivant à dix milliards de dollars de patrimoine personnel, par rapport aux 5,9 milliards de l'an dernier.
> Alors Franca a dit : « Non, nous ne pouvons pas rester tranquilles à regarder ce qui arrive. Il faut renoncer à nos vacances et recommencer tout de suite à faire du théâtre. Nous devons donner notre contribution, même minime, à cette lutte pour tenter d'endiguer l'avalanche qui nous entraîne tous dans la fiente, en même temps que la dignité et la justice ». Et nous revoici… sur scène.[27]

De même que Berlusconi, en 1994, avait décidé de « *scendere in campo* » (descendre sur le terrain) – une expression empruntée à la langue du football – de

---

qui les a dictées. Ce sont : *Gli arcangeli non giocano a flipper, Settimo : ruba un po' meno, Mistero Buffo, Morte accidentale di un anarchico, Non si paga ! Non si paga !, Claxon trombette e pernacchi, Johan Padan a la descoverta de le Americhe, Lu Santo Jullàre Françesco, Tutta casa, letto e chiesa, Coppia aperta, quasi spalancata, Una giornata qualunque, L'eroina, Grasso è bello,* ainsi que quelques courts monologues qui faisaient partie de spectacles donnés en 1969 et 1970.

[27] Dario Fo et Franca Rame, *L'anomalo bicefalo*, Milan, Fabbri, 2005, pp. 8-9.

même ils sont à nouveau « entrés en lice ». Cette déclaration est bien l'affirmation que la scène théâtrale est pour eux le lieu d'une bataille contre les dérives du pouvoir, une tribune destinée à aider la population à saisir l'information (cf. *Settimo : ruba un po' meno n°2*, 1993). Une lutte non seulement contre le pouvoir mais aussi contre les partis d'opposition, inefficaces ou corrompus[28], et contre la population des électeurs (*Ubu Bas*, *L'anomalo bicefalo*). D'où l'utilité des passages à la télévision, quand ils sont possibles, car ils permettent de toucher – et donc d'informer et de contre-informer – une large masse de public. Aujourd'hui, l'autre canal d'information, libre de censure celui-là, du moins dans les domaines qui nous intéressent, est internet. Fo, à l'occasion, y a recours[29]. Toujours afin de « *spalancare il cervello alla gente* », ouvrir grand le cerveau des gens, en même temps que le rire leur fait ouvrir grand la bouche[30].

Brigitte URBANI
Université d'Aix-en-Provence

[28] Dans les années 60-70 Fo a critiqué le Parti Communiste Italien.
[29] Youtube en particulier.
[30] Fo attribue cette pensée – la sienne – à Molière : « Je n'aime pas la tragédie parce qu'avec le drame, avec le désespoir, avec l'angoisse on obtient à la fin un effet libératoire, de catharsis : les larmes jaillissent et, coulant sur le visage, effacent tous les ferments de la raison, alors qu'avec la satire, dans le ricanement, on rit, on ouvre grand la bouche, mais en même temps le cerveau aussi s'ouvre grand et les clous de la raison s'enfoncent dans le crâne et n'en sortent plus ». *L'anomalo bicefalo*, cit., p. 10.

POUR UN OPÉRA CHINOIS CONTEMPORAIN, UNE RÉFORME DE LA TRADITION LE *ROI LEAR* DE SHAKESPEARE ADAPTÉ EN OPÉRA CHINOIS PAR WU HSING-KUO

C'est en examinant dans une création théâtrale l'utilisation qui est faite de références artistiques provenant de deux cultures très différentes, l'occidentale et la chinoise, que nous nous pencherons sur les notions de vrai-faux et de faux-vrai. Le *Roi Lear* de Shakespeare a été adapté en 2001 en opéra chinois par Tang Xianzu. Il ne s'agira pas dans notre propos de constater la référence, d'en montrer le degré de réalité et de vérité mais d'étudier la stratégie de son emploi dans la création d'un opéra contemporain chinois, de montrer comment différentes références permettent une reformulation des pratiques culturelles chinoises. C'est de l'éclairage d'une esthétique et non de la problématique et de la vérification qu'il s'agit.

> Qui suis-je ? Qui peut me dire qui je suis ?

Lorsque Wu Hsing Kuo, interprétant *Le Roi Lear* auquel il donne son corps, sa voix et presque son âme, harangue ainsi la foule, la réplique est certes celle du personnage, le roi Lear, mais aussi celle de l'acteur qui l'incarne. L'interrogation sur son identité se poursuit sur scène alors que Wu Hsing-Kuo replie le costume de Lear.

> Qui suis-je ? Qui est Lear ? Je désire savoir qui je suis. ? […] Qui suis-je ? Quelqu'un me reconnaît-il ?

L'interrogation devient lancinante lorsque Wu Hsing-Kuo revient, au dernier acte, en habit de moine bouddhiste, portant solennellement le costume de Lear, comme s'il portrait le corps défunt de Cordélia :

> Qui suis-je ? Je suis moi
> Me cherchant, je pense
> Je regarde, je me connais
> Je m'interroge, je me hais
> Je m'aime aussi, je me damne
> Je me tue, je m'oublie
> Je rêve à moi de nouveau
> Je ne me vois pas

Je vois à travers moi
Je me désire
Je ne voudrais plus être moi
Je me déteste
Je suis encore moi
Je voudrais être moi
Je dois me regarder
Je désire me trouver…

Cette interrogation n'est pas seulement celle d'un acteur face à son personnage, dans le cas présent d'un acteur taiwanais face à un personnage du théâtre occidental. Elle est également celle d'un acteur taiwanais qui défend l'opéra chinois à un moment où les rapports entre ces deux pays sont difficiles. Elle dépasse également ce simple rapport politique entre deux pays pour atteindre celui de l'art car, Wu Hsing-Kuo, formé à l'opéra de Pékin, veut le faire évoluer en le faisant dialoguer avec le théâtre occidental.

Comment passe-t-on du personnage à l'acteur, de la forme traditionnelle de l'opéra de Pékin à l'opéra chinois contemporain ? Ces questions auxquelles nous tenterons de répondre montrent le dialogue qui s'instaure entre le vrai et le faux, entre de vraies et de fausses identités théâtrales car, nous le savons bien, vrai et faux se perdent, se retrouvent métamorphosés dans les jeux de l'art théâtral.

Avant la présentation de l'adaptation du *Roi Lear* par Wu Hsing-Kuo, nous dirons quelques mots sur l'opéra de Pékin, sa survie en Chine et à Taïwan, la formation de Wu Hsing-kuo et la création de sa Compagnie en 1986.

L'Opéra de Pékin

Dés l'âge de onze ans, Wu Hsing-Kuo entre à l'école de l'opéra chinois, *Fu-Hsing*. Il y restera huit années. Pour comprendre ce que représente cette forme de théâtre, rappelons-en quelques points.

L'opéra de Pékin en Chine

L'Opéra de Pékin a un peu plus de 200 ans d'histoire. Il tient officiellement son origine des vieux théâtres de Pékin où il est né. Au cours du XIXe siècle, il parvient à devenir la forme d'expression scénique la plus populaire du pays en opérant une synthèse entre les différents opéras existants, ceux du nord et ceux du sud de la Chine. On trouvait en effet des troupes dans toute la Chine.

L'Opéra de Pékin combine la musique, la performance vocale, le mime, la danse et l'acrobatie. Les maquillages et les costumes, en particulier leurs couleurs, donnent des indications sur les personnages (rang social, personnalité). Les pièces sont directement inspirées de l'histoire ou des légendes, le répertoire est extrêmement riche : on dénombre pas moins de 1400 pièces. Les pièces se divisent en deux caté-

gories : les pièces sentimentales, où priment les dialogues et le chant, les pièces martiales, où priment les acrobaties et les combats. Certaines pièces mélangent les deux types. Les personnages de l'opéra de Pékin se répartissent en plusieurs catégories en fonction du sexe, de l'âge, du rang et du type de rôles. Les élèves doivent choisir un rôle dans lequel se spécialiser..

Quand le parti communiste chinois est arrivé au pouvoir en Chine continentale en 1949, le gouvernement nouvellement formé a voulu mettre l'art en conformité avec l'idéologie communiste. Les œuvres dramatiques dont les sujets n'étaient pas empruntés à l'histoire de la Révolution furent considérés comme subversives et ont été interdites. Seules ont été gardées celles qui mettaient en scène la lutte des classes, l'activité communiste durant la guerre contre le Japon, ou dans la guerre civile contre les Nationalistes. Ce n'est qu'en 1978 que les pièces traditionnelles ont été à nouveau représentées en Chine mais l'Opéra de Pékin avait perdu une large partie de son public. Cela a été attribué à une incapacité de la forme d'opéra traditionnel de représenter la vie moderne.

L'opéra de Pékin à Taiwan

Alors que le parti communiste chinois avait rejeté la plupart des pièces de l'opéra de Pékin, ce dernier a eu, à Taiwan, un statut spécial après la retraite de la République de Chine à Taïwan en 1949. Le gouvernement du Kuomintang, voulant être considéré comme le seul représentant de la culture chinoise, a encouragé cette forme d'art. L'opéra de Pékin a bénéficié d'un fort soutien financier et a été largement étudié, au détriment des opéras taïwanais traditionnels. L'armée de terre, l'armée de l'air et la marine disposaient de leurs propres troupes. Celles-ci participaient aux concours organisés par le ministère de la Défense et partaient parfois en tournée auprès des communautés chinoises à l'étranger.

Mais en 1980, la loi martiale a empêché brusquement toute communication entre les troupes taïwanaises et chinoises. Un mouvement s'est alors développé pour différencier les formes théâtrales taiwanaises des formes de la Chine continentale. À cause de la situation politique difficile entre Taiwan et la République populaire de Chine, tout élément « chinois » dans les arts a été marginalisé, voire rejeté.

C'est dans ce climat difficile que Wu Hsing-Kuo et d'autres acteurs taïwanais ont cherché à rénover l'opéra de Pékin. Wu Hsing-Kuo avoue lui-même : « Malgré nos efforts pour créer un opéra de Pékin nouveau, l'art que je professe était considéré comme de Pékin, à cause du nom »[1]. Mais il n'y a pas que le climat politique qui rend difficiles les transformations que les jeunes acteurs font subir à l'opéra de Pékin ; il y a aussi la résistance des artistes plus âgés d'opéra de Pékin qui considèrent ces changements sans fondement, comme de simples stratagèmes pour attirer le public.

[1] Alexandre CY Huang, « Extrait d'une entrevue avec Wu Hsing-Kuo », in *Shakespeare sur la scène chinoise 1839-2004*, thèse de doctorat, Standford University, 2004.

Quels sont ces changements ? On raccourcit certaines scènes jugées trop lentes, on transforme costumes et maquillages en s'inspirant du style occidental, on s'intéresse davantage à la dramaturgie et à la mise en scène. L'influence de l'Occident est, en ce domaine, très importante. Pour survivre, beaucoup de troupes offrent un nombre croissant de spectacles gratuits dans les lieux publics.

Wu Hsing-Kuo : un acteur taïwanais formé à l'opéra de Pékin, un danseur et un célèbre acteur de cinéma

Wu Hsing-Kuo entre à l'école de l'opéra chinois, *Fu-Hsing*, à l'âge de onze ans. Il y reste huit années, et se spécialise dans les rôles masculins d'arts martiaux, *wu sheng.* Après ces années d'apprentissage, il intègre l'université, plus précisément le département de Théâtre de l'Université de la Culture Chinoise. Reprendre les cours permet à Wu Hsin-Kuo d'assimiler l'histoire et les aspects théoriques de l'opéra de Pékin. À côté de ces connaissances, il discute beaucoup avec les étudiants, notamment avec Wei Hai-ming, également interprète d'opéra de Pékin, de l'avenir de ce genre, le public désertant les salles.

À sa sortie, Wu Hsing-Kuo devient le danseur principal d'une grande Compagnie de danse à Taiwan, le *Cloud Gate Dance Theater.* En 1977, il est membre de la Compagnie d'Opéra Chinois, *Lu-Kuang.* Il élargit son répertoire et se met à interpréter une grande variété de rôles pour lesquels il reçoit plusieurs récompenses dont le prix du meilleur acteur, *Military Golden.* Grâce à une bourse du Conseil de la Culture asiatique, il part étudier à New-York.

Homme de théâtre talentueux, formé à l'école de l'opéra chinois, plus précisément de l'opéra de Pékin, danseur reconnu, Wu Hsing-Kuo est aussi un célèbre acteur de cinéma. Il a joué aux cotés de Jacky Chan et de Gong Li. Il a été l'acteur principal de *Eighteen* de Ho Ping, et de *Green Snake* de Tsui Hark. Il a reçu de nombreuses distinctions dont le prix du meilleur acteur, le Hong Kong Film Award, pour son rôle dans *The Temptation of a Monk* réalisé par Clara Law, en 1994.

The Contemporary Legend Theater (Théâtre de la légende contemporaine) ou comment l'opéra classique chinois peut devenir un théâtre moderne

Mais la plus grande aventure est, pour Wu Hsing-Kuo, la création en 1986 de la Compagnie, « Contemporary Legend Theatre » C. L. T. dont il est à la fois le directeur artistique, le metteur en scène, le chorégraphe et l'acteur principal. Cette Compagnie réunit des acteurs de l'opéra de Pékin, conscients, comme lui, du déclin de l'opéra chinois classique. Son objectif est d'intégrer l'opéra chinois au théâtre moderne en puisant dans toutes les formes du répertoire, dans les pièces classiques et contemporaines chinoises et occidentales. C'est ainsi que depuis 1986 quatre

pièces ont été adaptées de Shakespeare. *Désir de royaume*, une adaptation de *Macbeth*, *Hamlet* sous le nom *Guerre et Eternité*, le *Roi Lear*, en 2001 et *La Tempête* en 2004. Quatre autres ont été inspirées par des tragédies grecques, *Médée* en 1993 et *L'Orestie* en 1995. En 2005, année de la célébration du centenaire de Samuel Beckett, Wu Hsing-Kuo présente *En Attendant Godot*. Dans ses mises en scène, il fait fusionner les techniques de l'acteur d'opéra chinois, c'est-à-dire le chant, la récitation, la danse, les combats acrobatiques et celles de l'acteur occidental, n'hésitant pas à insérer effets spéciaux et références au cinéma contemporain.

L'héritage n'est plus suffisant, nous devons créer de nouveaux genres qui deviendront un nouveau patrimoine. Il faut changer la tradition, la moderniser.

Ces propos de Wu Hsing-Kuo le placent d'emblée comme un des grands réformateurs non seulement de la scène chinoise mais de la scène mondiale. Comment être à la fois fidèle à la forme artistique de l'opéra de Pékin et vouloir être le moteur du renouvellement de ses formes ? Pour répondre à cette question, nous allons voir comment Wu Hsing-Kuo procède dans son adaptation du *Roi Lear*.

Voici Lear : un opéra chinois contemporain

Lorsque M. Ninagawa voit l'interprétation de Wu Hsing-Kuo dans *Le Royaume du désir* au Japon, en 1993, il lui déclare « Wu Hsing-Kuo, vous êtes le Roi Lear !» et lui suggère de jouer le rôle du Roi Lear. Quelques années plus tard, en 1992, Ariane Mnouchkine qui assiste à la représentation du *Royaume du désir* au Festival d'Avignon l'invite en France pour diriger un atelier. C'est une époque difficile. Wu Hsing-Kuo n'a plus de budget pour entreprendre de nouveaux projets, de nombreux artistes ont quitté sa Compagnie, l'opéra de Pékin, même au travers des nouvelles pièces représentées, n'est plus soutenu par le gouvernement. La situation politique difficile entre Taiwan et la République populaire de Chine fait que tout élément « chinois » dans les arts est marginalisé, voire rejeté. Abandonné de tous, voire trahi par beaucoup, Wu Hsing-Kuo se sent alors comme le Roi Lear. Il présente à Ariane Mnouchkine son adaptation du *Roi Lear*. Elle le saisit par l'épaule et lui dit ces paroles qui restèrent gravées dans son esprit « Hsing-Kuo, si tu ne remontes pas sur une scène, je vais te tuer ! ». De retour à Taiwan, estimant que Le Contemporary Legend Theater qu'il avait monté puis dissout devait exister, même s'il en était l'unique membre, Wu Hsing-Kuo va faire revivre sa Compagnie. Grâce au directeur du Novel Hall de Taipei, Ku Huai-Chun, la première représentation de *Voici Lear* a lieu en 2001. Cette création ouvre une nouvelle voie expérimentale et contribue à la naissance, en 2005, de l'adaptation de *En Attendant Godot*.

La pièce de Shakespeare est revue et transformée par Wu Hsing-Kuo. Tout comme Lear a été banni, chassé et même réduit au silence par ses deux filles,

comme Gloucester est traité par son fils bâtard, Wu Hsing-Kuo et son art ont été mal compris. La pièce est construite autour du parallèle entre le roi Lear et l'acteur Wu Hsing-Kuo. Ce dernier décide de faire un spectacle solo. Il réduit le nombre des personnages et simplifie l'intrigue.. Wu Hsing-Kuo en est le dramaturge, le metteur en scène, le chorégraphe et le seul interprète.

Une intrigue transformée

Wu Hsing-Kuo restructure la pièce en trois actes. Chaque acte, comme dans l'opéra chinois, porte un titre : la pièce (*The Play*), le jeu (*Playing*), un acteur (*A Player*). Dans cette recomposition de la pièce se rejoignent le drame du Roi Lear et l'interrogation d'un acteur taïwanais sur son art. L'écriture dramatique s'émancipe aussi bien de l'écriture shakespearienne que de celle d'un opéra chinois. Elle invente, comme l'écriture scénique, sa propre forme entre un faux opéra chinois et un faux Shakespeare pour être une vrai opéra contemporain entre Asie et Occident.

- Acte 1 : La pièce (*The play*) ou la folie de Lear
Rôle : Roi Lear

Cet acte est consacré au Roi Lear et à son interprète, Wu Hsing-Kuo. Au commencement, le roi Lear erre, seul, sur la lande. Banni par ses deux cruelles filles, hanté par le remords, il court, crie et vocifère dans le désert, dans la tempête. Les éléments déchaînés lui donnent la réplique. Un rond de Lumière, délimité par quatre statues aux membres mutilés – image du Roi Lear qui a perdu sa raison ? –, définit l'aire de jeu où évolue Lear, sorte de cage dont il n'arrive pas à s'extraire.

Dés ce début, il y a détournement de la forme chinoise. Dans le théâtre classique chinois, dès qu'un personnage entre en scène, il se présente lui-même avec son nom, son passé, ses ambitions. Ce procédé vient du passage de la troisième personne à la première personne quand on a repris des œuvres de la littérature orale-chantée-contée pour les adapter au théâtre. Ce n'est pas son identité ni ses ancêtres que le héros décline devant nous mais sa souffrance.

Il y a détournement également de la forme shakespearienne. La chronologie est bouleversée. La pièce ne commence pas comme celle de Shakespeare, par le partage du royaume et l'abdication du souverain mais par sa chute physique et spirituelle, corporelle et sociale. Lear perd l'esprit. Wu Hsing-Kuo nous dépeint sa folie, les multiples moments où l'identité de Lear se désagrège progressivement. Pour que l'homme soit entièrement nu, ou plutôt pour qu'il ne soit plus qu'un homme, il ne suffit pas de lui retirer son nom, sa situation sociale, de le dépouiller de son caractère, il faut le mutiler moralement et physiquement. Alors seulement il pourra demander qui il est. Un aveugle est un homme, un fou est un homme, un vieillard hébété est un homme, rien qu'un homme, qui souffre, essaie de donner sens et dignité à sa souffrance. Le son plaintif du *dong xiao*, sorte de flûte, annonce la fin tragique de la pièce. Les projecteurs suivent Wu Hsing-Kuo qui tantôt virevoltant, tantôt vacillant, habite le personnage du Roi Lear.

Du drame de la figure mythique et légendaire de Lear, nous passons à l'évocation du drame d'un acteur taiwanais d'aujourd'hui. Alors que Lear, blessé par la flèche de l'ingratitude filiale – flèche qu'il feint de lancer (mime), dont il suit du regard la trajectoire et qui revient se planter en son cœur – s'écroule à terre, Wu Hsing-Kuo se relève. Il arrache les cheveux et la longue barbe de Lear, cette longue barbe blanche que l'acteur chinois porte pour symboliser un personnage âgé. Il dévoile sa propre tête, son propre visage. Puis il enlève le costume de Lear, le somptueux costume de l'opéra chinois, le lance pesamment sur scène tandis que les questions se bousculent : « Qui suis-je ? Qui est Lear ? Est-ce que Lear marche ainsi, parle ainsi ?». Il replie le costume de Lear. L'interrogation sur son identité se poursuit : « Je désire savoir qui je suis. ». Il redevient lui-même mais il continue à proférer la réplique de Lear : « Qui suis-je ? Quelqu'un me reconnaît-il ? ». Le spectateur se demande alors ce qu'il est vraiment : le fantôme de Lear, lui-même ? Le spectateur hésite. L'identité devient « flottante ». « Voyageur de l'espace et du temps, il relie le passé à l'avenir, l'Est à l'Ouest »[2] disait Peter Brook de son acteur japonais Yoshi Oida. Ces mots conviennent parfaitement dans le cas présent. Wu Hsing-Kuo se joue de lui-même, de son rapport à cette intrigue, personnage parmi les personnages, commentant l'action puis disparaissant pour laisser place au roi tourmenté. Le voici, en effet, redevenu Lear : « Je suis Lear, j'étais destiné à être Lear ». Wu Hsing-Kuo redécouvre la solitude de Lear tandis que la tempête se déchaîne. La fumée envahit la scène, le tonnerre gronde, les statues s'effondrent. L'univers intérieur de Lear s'écroule. De ses décombres s'élèvent d'innombrables fantômes qui cernent de tumulte la tête du vieux roi.

- Acte II En jouant (*Playing*)
Rôles : Le fou, le chien, les trois filles, le comte de Gloucester, Edmond, Edgar

En un retour en arrière, en une remontée chronologique qui n'est pas sans rappeler la remontée qu'opère le personnage du *shite* (spectre) dans le théâtre japonais, plus précisément dans le nô, lorsque le spectre revit devant le spectateur le moment qui a provoqué sa mort, le roi Lear va revivre les moments qui ont provoqué sa folie. La flûte, comme dans le nô, ouvre ce début d'acte.

Il ne s'agit alors ni de forme chinoise ni de forme shakespearienne mais d'un rapport lointain à la forme d'une autre culture, japonaise, cette fois. Cette forme est elle-même transformée puisque Lear n'est pas ici un fantôme. Mais, comme dans le nô, nous remontons à la source du « mal », de ce qui a provoqué sinon la mort physique du moins la mort spirituelle.

Wu Hsing-Kuo interprète alors tour à tour, le fou, le chien, Goneril, Regane, Cordélia, Gloucester, Edmond et Edgar. Il revit le moment où il a décidé de partager son royaume entre ses trois filles, celui où il a renié Cordélia, ceux où il a été renié par ses deux filles.

[2] Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, Actes Sud, 1992, p. 8.

À l'intrigue de Lear et de ses trois filles succède celle de Gloucester et de ses deux fils. L'acte se termine sur la mort de ce dernier. Gloucester, après qu'on lui a arraché les yeux, veut se jeter dans la mer du haut des falaises de Douvre. Son propre fils, qui fait semblant d'être fou, le guide. Tous deux ont atteint le fond de la misère humaine, ou, si l'on préfère, le sommet de cette « pyramide du malheur », ainsi que Slowacki qualifiait *Le Roi Lear*. Edgar soutient Gloucester. Il lève haut le pied, fait semblant de grimper, Gloucester lui aussi soulève la jambe. Cette scène de pantomime est transformée. Alors que la tempête gronde, qu'on entend le bruit de la mer déchaînée, Gloucester monte, seul, sur le rocher qui n'est autre qu'une des statues de l'acte précédent renversées par la tempête, il s'exclame :

> Edgar ? mon fils
> J'étais mauvais, je suis damné
> Mon fils, ce père part maintenant.

Gloucester se jette dans l'océan, du haut d'une falaise, sans que son fils n'ait fait un geste pour l'en empêcher. On n'entend plus alors que la fureur des vagues. Va-t-il, comme dans le nô, retrouver le repos tant recherché auprès d'Amida (nom japonais de Bouddha Amithabha, suprême Bouddha du « paradis de l'ouest ») ? Rien n'est moins sûr car rien de tel n'est dit ici.

Représenter cette mort, c'est, pour Wu Hsing-Kuo, représenter indirectement celle de son Maître. Jouer Edgar c'est se représenter lui-même :

> Ma situation n'est pas différente de celle d'Edgar. Edgar est honnête, il aime son père. Toutefois il est mal compris et doit fuir. Quand je chante les airs d'Edgar, je me sens très proche du personnage […]. Je me souviens du jour où mon Maître m'apprenait des techniques de jeu et me battait avec un bâton. J'étais déjà enseignant. J'ai saisi son bâton et lui ai dit : « Maître, pourquoi me battez-vous ? Il existe d'autres moyens d'enseigner. » Bien que j'aie prononcé ces mots de façon très respectueuse, mon Maître ne m'a plus jamais parlé. [3]

La mort du père d'Edgar fait écho ainsi à celle du Maître et au rêve qu'eut Wu Hsing-Kuo :

> Dans ce dernier, mon maître voulait me tuer avec une épée, j'ai été contraint de la lui prendre et de le tuer. Ce rêve m'a vraiment choqué. Deux mois après mon retour à Taiwan, mon maître est mort subitement.

[3] Alexandre CY Huang, *op.cit*.

Au milieu de sa pièce, Wu Hsing-Kuo a placé l'histoire de Gloucester, résonance de son drame d'artiste qui remet en question la tradition, pour qui le théâtre est un lieu vivant dont le but est de concerner des gens d'aujourd'hui.

« Tuer le Maître, c'est tuer la tradition », proclame souvent Wu Hsing-Kuo. Il s'agit non de nier mais de transformer. Entre les deux actes, d'ailleurs, s'élève, une voix off, celle du conteur Wu Hsing-Kuo :

> Mon père m'a donné une chance de le tuer mais je ne l'ai pas tué. Après cette rencontre, père et fils vont renaître. C'est le moment le plus tendre du *Roi Lear* mais Lear est fou, arpentant la lande.

- Acte I1I Un acteur (*A player*)
Rôle : Wu Hsing-Kuo

L'acte suivant commence sur une longue incantation. Deux musiciens parcourent la scène en une longue déambulation et psalmodient des chants bouddhiques. La référence à Amida et, pourrait-on dire, au nô se retrouve une fois encore. Ce cérémonial est-il destiné à Gloucester qui vient de perdre la vie, au roi Lear qui ne réapparaîtra plus, à Wu Hsing-Kuo qui, en habit de moine bouddhiste, arrive sur scène en portant solennellement le costume de Lear, comme s'il portrait le corps défunt de Cordélia ?

Il va psalmodier, à son tour, un regret sans fin, intégrant la vie de Lear au plus proche de sa mémoire personnelle, mêlant cette grande tragédie à l'histoire de la vie d'un acteur de l'opéra de Pékin, né et élevé à Taiwan.

> Qui suis-je ? Je suis moi
> Me cherchant, je pense
> Je regarde, je me connais
> Je m'interroge, je me hais
> Je m'aime aussi, je me damne
> Je me tue, je m'oublie
> Je rêve à moi de nouveau
> Je ne me vois pas
> Je vois à travers moi
> Je me désire
> Je ne voudrais plus être moi
> Je me déteste
> Je suis encore moi
> Je voudrais être moi
> Je dois me regarder
> Je désire me trouver…

Portant le costume de Lear, il passe devant le rocher d'où s'est jeté Gloucester et s'exclame : « Ciel, pourquoi m'avez-vous envoyé cette cage? ».

> Toute ma vie pour garder la Beauté […]
> Quels instruments de torture ont façonné ma nature
> Quelle haine a chassé mon amour
> Lear, Lear, qu'est-ce qui m'est arrivé d'être Lear ?

Cette pièce n'est pas, comme la pièce de Shakespeare, une tragédie, elle n'est pas comme une pièce d'opéra chinois, une comédie, elle ne finit pas comme un nô, par l'effacement du personnage dans les premières lueurs de l'aube. La fin n'est ni tragique, ni comique, pas vraiment apaisée. Y a-t-il d'ailleurs une fin ? Wu Hsing-Kuo, déposant le costume de Lear sur le sol non plus brutalement comme dans l'acte I mais avec respect, nous parle :

> Qu'est-ce qui m'est arrive d'être Lear ? […]
> Il me reste une prison avec quatre murs.
> Seul et tranquille je regarde la lune qui va et vient.

Au-delà du discours se dresse une voûte céleste dans laquelle planent des figures lumineuses. Au milieu d'elles, la lune, chargée des désirs humains, les éclaire tous. Cette lune, un des symboles fondamentaux des poètes chinois classiques, révèle le secret d'une nuit de mythe et de communion.

Commencée avec le tumulte du vent, le grondement de la tempête, le feu des éclairs, la pièce se termine sur cette vision qui se voudrait apaisée. Loin de se fixer sur un seul point, la lune a permis, à travers les multiples variations des êtres, ce grand voyage dans le temps entre l'extrême de l'Orient et l'extrême de l'Occident.

Un renouvellement des formes scéniques

Passant d'un costume à l'autre, du masculin au féminin, de l'élégance la plus raffinée à la violence la plus désespérée d'un roi abandonné, Wu Hsing-Kuo a interprété les personnages shakespeariens selon les codes de l'opéra chinois. En un clin d'œil, il s'est transformé en *chou* (le bouffon), *sheng* (le jeune homme), *dan*, (la jeune femme), *jing* (le gredin), *mo* (l'homme d'âge mur), Lear devenu fou, Gloucester aux yeux crevés. Il a déclamé et chanté un Shakespeare traduit en chinois. Entouré de ses neuf musiciens qui rythment les gestes et les déplacements des personnages qui se créent successivement sous les yeux des spectateurs, Wu Hsing-Kuo ne déroge pas à l'art de l'acteur chinois qui est d'être acrobate, danseur et chanteur. Il n'épargne ni sa personne ni le spectateur. Il possède toutes les ressources de la voix, la plénitude du geste, l'ampleur du mouvement, la flexibilité et l'assurance du corps, la force du regard. Il n'y a pas de « grand » Shakespeare sans grand acteur, Wu Hsing-Kuo en est un assurément.

Les codes de l'opéra de Pékin sont revus et corrigés par ceux du théâtre occidental. En interprétant les trois filles, il retrouve la tradition élisabéthaine qui, en interdisant aux femmes de paraître sur scène, obligeait les acteurs à jouer les rôles féminins. La musique, comme dans l'opéra chinois, occupe ici une place essentielle mais réunit tonalités classiques chinoises, musique contemporaine et électronique. Les moments chantés, fine fleur de l'opéra chinois, n'occupent plus la première place. Cet art, qui éblouit l'œil du spectateur occidental, provient de l'opéra chinois mais il est épuré, simplifié, comme le sont les costumes et les maquillages. Le somptueux costume de Lear n'est visible que dans l'acte 1. La scène, sans table ni chaise, n'est pas la scène de l'opéra chinois. *Le Roi Lear* est joué sur un plateau au décor d'une beauté minimaliste.

Si la mise en scène s'inspire de l'opéra de Pékin, on y trouve aussi, ce qui en explique en partie, la modernité, de nombreux clins d'œil à l'expérience cinématographique. Chaque acte est composé comme un cadrage de film et opère par gros plans, la lumière, qui cerne les silhouettes, met en valeur ces plans. Les trois actes se succèdent par fondus-enchaînés, l'obscurcissement signifie un saut dans le temps. Cette adaptation repose sur un montage d'instants de tension, sans temps morts, les séquences sont autant de grands tableaux dramatiques.

Son solo, inspiré de l'opéra de Pékin, nous entraîne loin de ses conventions ou plutôt les libère, créant des formes nouvelles qui ne renient pas mais transforment les anciennes, retrouvant le caractère spectaculaire que Shakespeare conférait au théâtre.

Wu Hsing-Kuo a appréhendé *Le Roi Lear* comme un texte vivant, toujours en mouvement Il a « tué » la tradition aussi bien occidentale que chinoise en ce qu'elle a de fixité, d'immobilisme :

> Se débarrasser de la mémoire du théâtre […] c'est aussi explorer les conditions d'une communication qui ne tienne pas compte des références culturelles, délivrer l'acteur de son conditionnement psychologique et social, c'est faire du non-savoire et de l'ouverture la qualité fondamentale non seulement de l'acteur et du spectateur mais de la quête elle-même.[4]

Il a su donner au *Roi Lear*, un des grands textes du théâtre occidental, une place originale dans un univers différent. Ecouter le sens d'une œuvre dans sa culture d'origine et la faire résonner en l'ouvrant à un autre horizon culturel, c'est, sans conteste, la réussite de cette adaptation. Ce *Roi Lear* est la révélation d'un Shakespeare qu'on pressent, dont on rêve mais qu'on ne voit que rarement sur une scène. Il en montre l'esprit et la modernité.

---

[4] Monique Borie, in L'Herne, cahiers n°58, *Opéra, théâtre une mémoire imaginaire*, dirigé par Georges Banu, 1990, p. 121.

Conclusion

L'adaptation du *Roi Lear* par Wu Hsing-Kuo remplit une fonction bien spécifique dans la mesure où l'auteur/acteur établit un rapport entre un personnage shakespearien et un acteur contemporain taïwanais. Le problème dépasse alors celui de la rencontre des cultures, ou plus exactement la question posée à une époque dans une culture est reprise, intériorisée et élargie. N'est- ce pas la marque de toute forme artistique réussie ? Un théâtre différent s'invente en effet qui, à Taiwan, à New York, à Paris, s'adressant à tous, bouleverse le plus profond de chaque spectateur. Questionnant sans cesse le public avec cette demande lancinante *« Qui suis-je ? Qui peut me dire qui je suis ? »*, cette adaptation du *Roi Lear* questionne l'essence du théâtre et le sens de l'existence.

En convoquant des formes théâtrales prestigieuses fusionnées avec le texte shakespearien, Wu Hsing-Kuo élabore un nouvel opéra chinois Il n'existe plus alors de vrai ou de faux mais une véritable méta-morphose des formes théâtrales qui, au-delà du vrai et du faux, montre que l'illusion est la fin du théâtre et sa vérité.

Françoise QUILLET
Université de Franche-Comté

FAUSTUS, THE LAST NIGHT, OPÉRA DE PASCAL DUSAPIN

O LENTE, LENTE CURRITE NOCTIS EQUI
(LES CHEVAUX DE LA NUIT COURENT TRÈS LENTEMENT)

Le Docteur Faust original de *Historie und Geschichte des Doktor Johannes Faust (Historia vnd Geschicht Doctor Johannis Faustj)*[1] prêche une vérité posée comme divine et simple à comprendre (même si elle est plus difficile à accepter) qui pose le Docteur Faust au même rang que les Juifs et les Turcs : « *My Fauste, […] The Jews and the Turks must also die expecting the same perdition as thou.* » [2] Marlowe supprimera la référence à l'usurier juif de l'original tout en gardant la perte magique d'une jambe par Faust, donnée en gage à l'usurier juif dans l'original et que Marlowe déplace dans un contexte non religieux.

Cependant, le *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe est dans la même ligne générale que l'œuvre originale avec une modification structurelle importante, la suppression de la liaison maritale avec Hélène de Troie et leur fils Justus Faustus. Notons que Goethe gardera cette liaison maritale dans son *Second Faust* mais en faisant du fils issu de cette union Euphorion qui, comme Icarus, voudra voler jusqu'au soleil avec des ailes en cire fabriquées par son père, transférant alors Faust dans le personnage de Daedalus, le père réel d'Icarus et l'inventeur des ailes en cire. Je passerai sur Goethe et surtout les adaptations opératiques du XIXe siècle pour en avoir déjà traité.[3] Disons simplement que Berlioz fait exécuter Marguerite pour matricide (certes accidentel), et Gounod la fait exécuter pour infanticide.

Nous passerons directement à Pascal Dusapin qui ne prend en compte que la dernière nuit de Faust qui est réduite à peu de chose tant chez Marlowe que chez son modèle allemand. Dusapin supprime les étudiants, témoins indirects de cette fin, et confronte Faustus à son *alter ego*, Méphistophélès, et l'*alter ego* de celui-ci, Togod[4], qui est probablement (ou peut-être) Dieu dans l'esprit de l'œuvre mais

---

[1] Je citerai éventuellement la version anglaise qui a servi de base à Christopher Marlowe pour sa pièce, les deux, l'allemande comme l'anglaise, étant disponibles sur l'Internet, et je ne citerai que le texte B de la pièce de Marlowe.

[2] « Mon (cher) Faust… Les Juifs et les Turcs doivent aussi mourir avec en perspective la même malédiction que toi. »

[3] « Le Destin de Faust, de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod », in *Théâtres du Monde* n° 15, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS), Avignon, juin 2005, & « *God's Death and Subsequent Resurrection from Faust to Apocalypto* », in *Re-Embroidering the Robe: Faith, Myth and Literary Creation since 1850*, editors Suzanne Bray, Adrienne E. Gavin and Peter Merchant, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK, 2008.

[4] Ce nom est emprunté à un poème de William Blake, "*To God*". Un étrange, presque sibyllin, poème: "*Since all the Riches of this World Maybe gifts from the Devil or Earthly Kings I should suspect that I worshipd the Devil If I thankd my God for Wordly things*." (« Puisque toutes les richesses de ce monde ne sont peut-être que des cadeaux du diable ou des rois terrestres Je me dois de

pourrait être Lucifer dans l'esprit de Marlowe. Cette trinité, renforcée dans la mise en scène allemande de Peter Mussbach qui habille ces trois personnages de la même façon, en costume trois-pièces noir, est étendue à un pentacle avec l'adjonction d'un ange (notons que chez Marlowe il y en a deux : un bon ange et un mauvais ange) qui, d'ailleurs, est aveugle et est une femme, ainsi que d'un personnage, Sly[5], qui fait penser à l'esprit de la terre de Wagner (Siegfried), représentant l'humanité toute entière, dans la mise en scène de Mussbach vu comme sale, misérable, voleur, pas très intelligent, etc.

Nous verrons d'abord les différences d'avec Marlowe, donc la vérité de l'héritage. Puis nous nous tournerons vers la profondeur métaphysique de Dusapin, qu'il construit avec des emprunts bien au-delà de Marlowe. La musique sera cependant la force principale pour juger si Dusapin en est resté à l'antisémitisme primaire de l'original, aux diableries farcesques de Marlowe ou s'il atteint un niveau supérieur de symbolique humaine dictée par cette musique et la volonté de rendre le chant, donc la musique, discursif. Cela nous amènera à discuter des métriques de cette musique, de la langue qui est construite sur cette musique (et vice versa) et de la valeur symbolique ou purement dramatique de ces rythmiques. C'est nous donc qui chercherons la vérité de cet opéra.

L'entretien avec Pascal Dusapin présenté par ailleurs permet de faire l'économie de certaines hypothèses que nous ne ferons que mentionner.

I / De Marlowe à Dusapin

Les premiers mots de Faustus sont « *Adders and serpents !* ». Faust ne les prononce dans la pièce de Marlowe que trois vers avant la fin de sa performance (V, iii, 189), trente vers avant la fin de la pièce, les vingt-sept derniers étant le constat de la mort par trois étudiants et un court épilogue par le chœur. Renversement complet donc, la fin devient le début, à la fois le début de l'opéra et le début de

---

suspecter que j'invoquerais le diable si je remerciais mon dieu pour ces biens profanes. » Blake a l'art de renverser les meilleures intentions. Sa vision du monde est celle de "A Ccncave Earth" où s'affrontent "Three Immense Wheels" où l'univers est re-distribué. "West, the Circumference: South, the Zénith: North, The Nadir: East, the Center, unapproachable for ever." (« L'ouest est la circonférence: Le sud est le zénith : le nord est le nadir : l'est est le centre à jamais inapprochable. » On retrouve très nettement cette vision d'un fuseau (*spindle*) concave chez Dusapin. Les citations de Blake, outre la première, sont tirées de *Jerusalem, The Emanation of the Giant Albion*.

[5] Sly est un personnahe tiré de l' "*induction*" de *La Mégère apprivoisée*, un ivrogne pris dans une farce par un noble quelconque qui l'habille en noble, le dote d'une femme, qui n'est autre que son page habillé en femme, de serviteurs et même d'une troupe de théâtre qui va jouer *La Mégère apprivoisée*. C'est de la farce au point que la mission du page est de fournir à l'ivrogne "*Such duty to the drunkard let him do, With soft low tongue and lowly courtesy*", ce qui est, pour sûr, plus qu'ambigu pour un public populaire: « Qu'il donne à l'ivrogne de tendres choses telles que sa langue douce et discrète peut opérer sur un genou en révérence ». Les traductions standard effacent la grivoiserie. Cette référence est en arrière comme une ellipse culturelle, mais ce Sly de farce n'est en rien le Sly ivre, certes, mais tragique de Dusapin.

cette dernière nuit au lieu d'en être l'extrémité finale. C'est bien là le défi jeté par Dusapin : dérouler cette dernière nuit qui est la toute dernière scène avec Faust encore vivant de la pièce de Marlowe.

Dans la pièce de Marlowe, Faust est confronté alors entre minuit et une heure, seulement aux diables qui vont le démembrer et jeter son corps sur le tas de fumier derrière l'auberge où se passe cette scène. Dusapin enrichit cette dernière nuit de la présence de Méphistophélès, Togod, Sly et l'ange aveugle. Notons que le nom de Togod (allusion à Dieu = to God, et à Godot dont c'est l'anagramme) n'est jamais prononcé. Il n'a donc pas d'identité. Il est aussi bien le diable que Dieu ou que Godot. Il est ce que nous voulons bien en faire. On assume qu'il est Dieu, mais vu sa familiarité avec Méphistophélès, on peut en douter.

Dusapin fait rejouer cette dernière nuit comme une re-vision, seconde vision, vision finale des questions principales que Faust a posées et auxquelles il n'a pas eu les réponses qu'il voulait. Quelles sont ces questions ? D'abord un premier ensemble :

> « Are there many Heavens above the Moon? Are all celestial bodies but one globe As is the substance of this centric Earth? »
> « Have they all one motion both situ et tempore? »
> « Hath every sphere a dominion of intelligentsia? »
> « How many Heavens or spheres are there? »
> « But is there no Coelum et Crystallinium? »
> « Why are not conjunctions, oppositions, aspects, eclipses all at one time but in some years we have more, in some less? »[6]

Il s'agit bien là de Faust le savant qui veut savoir et apprendre de Méphistophélès ce qu'il ne peut pas savoir à partir des livres. Les réponses données par Méphistophélès dans un premier temps ne le satisfont pas. Il accuse Méphistophélès de lui donner des réponses de potache. Méphistophélès alors se reprend et donne la réponse suivante à la dernière formulation de la question : « *Per inequalem motum respectu totius.avec* »[7]

Cette réponse n'en est pas une. C'est une tautologie : le mouvement est inégal parce que le mouvement est inégal. La réaction alors de Faust est absurde pour un esprit qui se veut curieux : « *Well I am answered*. »[8]

C'est alors qu'il se lance dans une deuxième question d'un ordre beaucoup plus compliqué pour Méphistophélès : « *Now tell me who created the world?*[9] »

---

[6] « Y a-t-il beaucoup de cieux au-dessus de la lune ? Les corps célestes sont-ils un seul globe comme l'est la substance de cette terre centrée sur elle-même ? Ont-ils tous un seul mouvement à la fois dans l'espace et dans le temps ? Chaque sphère est-elle gouvernée par un principe rationnel ? Combien de cieux ou de sphères y a-t-il ? Mais y a-t-il un Ciel (en tant que tel) et un Cristallin ? Pourquoi les conjonctions, les oppositions, les apparitions et les éclipses ne sont-elles pas toutes à des moments réguliers ? Certaines années nous en avons beaucoup, d'autres moins ? »

[7] « Du fait du mouvement inégal des sphères par rapport à l'ensemble. »

[8] « Bien j'ai ma réponse ».

Méphistophélès refusera de répondre. Faust reprendra ces questions avec Togod et n'obtiendra pas davantage de réponses. Cependant il est important de noter que cela correspond à Marlowe. Il y a simple emprunt.

De la même façon les citations latines sont empruntées :

> « O lente, lente currite noctis equi! »
> « Per inequalem motum respectu totius. »
> « Stipendium peccati mors est. »[10]

La carrière du contrat liant Faust et le diable est bien de vingt-quatre ans comme dans la tradition. Ces vingt-quatre ans ont été vingt-quatre années de plaisir et la fin est la mort, le démembrement et la damnation. C'est à peu près tout ce qui est semblable. Dusapin ensuite se distingue de Marlowe.

Dusapin a, par exemple, supprimé la contrevérité sur les divers climats à la surface de la terre que Marlowe avait gardée de son modèle :

> « The year is divided into two circles over the whole world, so that when it is winter with us, in the contrary circle it is likewise summer with them, as in India, Saba, and such countries that lie far east, where they have fruit twice a year. » [11]

On note bien sûr la confusion entre les Antilles et l'Inde, *West Indies*, *East Indies*, confusion qui implique que la terre est vue comme plate.

Cependant, il écarte complètement une dimension de la pièce de Marlowe qui est la farce. Il n'y a donc ni les tours au pape, ni les tours à l'Empereur germanique, ni bien sûr pas le charretier ou le vendeur de chevaux. Or cet aspect de farce est largement signifié dans la pièce de Marlowe par l'utilisation, et parfois repetition, fréquente de mots et expressions comme : « *I am wanton and lascivious and cannot live without a wife* », « *knavery* », « *foolery* », « *frolic guest* », « *in jest* », « *apish* », « *a conjurer* », « *costermonger* », « *this sport is excellent* », « *your villainy* », « *the damned magician* », « *saucy varlets* », « *had the doctor three legs?* », « *you whoreson conjuring scab* », « *fools that will laugh on earth must weep in hell* », sans compter la repartie de Faustus quand Méphistophélès lui dit : « *You'll be cursed with bell, book and candle* » et qu'il s'écrie : « *Bell, book and candle ; candle, book and bell ; forward and backward, to curse Faustus to hell* », correspondant parfaitement au souhait, qu'on dira dérisoire et ici marqué de dérision à l'égard de Méphistophélès, qu'il avait émis peu avant : « *Might I see hell and return again*

---

[9] « Bien maintenant dis-moi qui a créé le monde ? »

[10] « O lentement, lentement courent les chevaux de la nuit ! Du fait du mouvement inégal des sphères par rapport à l'ensemble. Le salaire du pêché est la mort. »

[11] « L'année est divisée en deux cercles sur le monde entier, de telle sorte que, quand c'est l'hiver chez nous, dans l'autre cercle, c'est par contre l'été chez eux, comme en Inde, ou dans l'île de Saba [Antilles néerlandaises], et tous ces pays qui sont très loin à l'Est où ils ont des fruits deux fois l'an. »

safe, how happy were I then! ».[12] Pascal Dusapin évacue complètement cette dimension farcesque de la pièce de Marlowe dans laquelle Faustus est un clown au sens élisabéthain du terme, un bouffon, un *joker*[13].

La conclusion qui s'impose ici est, cependant, que Dusapin est fidèle à Marlowe. Il ne le déforme pas dans ce qu'il en retient. Il l'enrichit en se centrant sur le métaphysique, et ce sont ces enrichissements que nous voudrions maintenant mettre en avant.

II / Dusapin et la métaphysique de l'être

Faustus lui-même ne semble pas savoir ce qu'est le temps. Un premier échange avec Méphistophélès semblerait impliquer qu'il a une notion du temps cosmique :

> FAUSTUS: But… But… tell me tell me tell me. Have they all one motion both situ et tempore?
> MEPHISTOPHELES: Oh la la
> MEPHISTOPHELES: All jointly move from East to West in four and twenty hours upon the poles of the World but differ in their motion upon the poles of the Zodiac.
> FAUSTUS: Tush! Trifles! These slender questions anybody can decide. Hath Méphistophélès no greater skill?
> MEPHISTOPHELES: Oh yes
> FAUSTUS: Who knows not the double motion of the planets that the first is finished in a natural day?
> MEPHISTOPHELES: Yes
> FAUSTUS: The second thus, Saturn in thirty years, Jupiter in twelve, Mars in four, the sun, Venus and Mercury in a year, the moon in twenty eight days. These are freshmen's questions. But tell me hath every sphere a dominion of intelligentsia?
> MEPHISTOPHELES: Yes, yes, yes. Yeah [14]

---

[12] « Je suis veule et lascif et je ne peux pas vivre sans une femme – filouterie – bouffonnerie – un invité farceur – par plaisanterie – simiesque – un magicien – saltimbanque – cette plaisanterie est excellente – votre vilenie – le sacré magicien – vauriens malfaisants – le docteur avait-il trois jambes – canaille de prestidigitateur fils de pute – les niais qui rient sur terre, en enfer devront pleurer – tu seras maudit avec cloche, livre et cierge – cloche, livre et cierge ; cierge livre et cloche ; dans les sens direct et rétrograde, maudire Faust à l'enfer [Attention : le jeu de mot du genre « maudire Faust à l'envers » ne fonctionne pas en anglais] – Puissè-je voir l'enfer et en revenir sain et sauf, combien heureux je serais alors. »

[13] plaisantin, bon ou mauvais, blanc ou noir, comme la magie.

[14] « Mais;..Mais…dis-moi, dis-moi, dis-moi, ont-elles toutes le même mouvement tant spatial que temporel ? Oh la la ! Toutes se déplacent d'est en ouest en vingt-quatre heures par rapport aux pôles du monde mais leur mouvement diffère par rapport aux pôles du zodiaque. Tata ! Balivernes ! À ces questions simples, tout un chacun peut apporter une réponse. Méphistophélès n'est-il pas plus futé que cela ? Oh que oui ! Qui ne connaît pas le double mouvement des planètes et que le premier est

Mais c'est en fait la suite d'une interrogation sur le temps introduite par Méphistophélès et donc Faustus réduit la vision à une approche cosmique et non plus à une approche existentielle[15].

> MEPHISTOPHELES: What is time, what is time? If no one asks me I know yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, but if anyone asks me I don't know I do not know no, no, no, no, no, no, no.
> FAUSTUS: *O lente lente currite noctis equi*!
> MEPHISTOPHELES: No, no I know that if nothing passed there would be no past time if nothing were approaching there would be no future time and if nothing were there would be no present time. How are these two times, past and future, because the past is no more, and the future is not yet? Yes, yes. Is not yet? The future? And the past? No more? Oh yes! The past is not yet. No, no, no . The future? Yes, yes, yes, the future is not yet. Yes (*The clock has stopped*). [16]

Le plus surprenant alors, c'est la mise en scène. Tout se passe sur un cadran géant d'horloge et à la fin de l'intervention de Méphistophélès, alors que les aiguilles tournaient, elles s'arrêtent, précédant ainsi le « But… But… » de Faustus. La vision du temps de Méphistophélès est plutôt simple, même si elle est hésitante, ce qui sous-tend alors la réponse cette fois simpliste sur le mouvement d'est en

---

contenu dans une journée naturelle ? Oui. Le second s'ensuit. Saturne en trente jours. Jupiter en douze. Mars en quatre. Le soleil, Vénus et Mercure en une année, la lune en 28 jours. Ce sont là des questions pour débutants. Mais dis-moi chaque sphère est-elle gouvernée par un principe rationnel. Oui, oui, oui, ouais. »

[15] Toute cette interrogation sur le temps, ici réduite à quelques phrases, est tirée directement du Livre XI des *Confessions* de Saint Augustin. "*Those two times then, past and to come, how are they, seeing the past now is not, and that to come is not yet?*" (« Ces deux temps, passé et à venir, comment sont-ils sachant que le passé maintenant n'est pas, et le temps à venir n'est pas encore ? »). Méphistophélès est très limité dans sa vision car il n'a pas le sens de l'éternité qui est le point central de Saint Augustin: "*At no time then hadst Thou not made anything, because time itself Thou madest. And no times are coeternal with Thee, because Thou abidest; but if they abode, they should not be times.*" (« Il n'y a donc point eu de temps où tu n'aies fait quelque chose, puisque tu avais fait le temps lui-même. Et aucun temps ne t'est coéternel, puisque tu es immuable, et si le temps participait à cette immutabilité, il cesserait d'être temps. » (Traduction Péronne et Ecalle remaniée par P. Pellerin, Nathan, 1998). Cela rappelle, bien sûr, Kenneth Burke et ses conclusions sur Saint Augustin que l'éternité est a-temporelle puisqu'elle court sans courir d'avant le début du temps à après la fin du temps, sans inclure ce temps, var l'alpha et l'oméga sont le début et la fin du temps créé par Dieu. L'éternité est hors du temps.

[16] « Qu'est-ce que le temps, qu'est-ce que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais, oui, oui, oui, oui, oui, oui, oui, mais si quelqu'un me le demande je ne le sais pas, je ne le sais absolument pas, non, non, non, non, non, non, non. O lentement, lentement courent les chevaux de la nuit. Non, non, je sais que si rien ne s'était passé, il n'y aurait pas de passé, que si rien n'approchait, il n'y aurait pas de futur et que si rien n'était, il n'y aurait pas de présent. Comment sont ces deux temps, le passé et le futur, car le passé n'est plus et le futur n'est pas encore ? Oui, oui, n'est pas encore ? Le futur ? Et le passé ? N'est plus ? Oh oui ! Le passé n'est pas encore ? Non, non, non. Le futur ? Oui, oui, oui, le futur n'est pas encore. Oui (*L'horloge s'est arrêtée*). »

ouest en une journée des astres. Mais Faust n'est pas plus fin, en définitive, qui accepte la tautologie temporelle dont nous avons parlé précédemment. Il semble que nous soyons sourds ici au temps et que nous n'ayons qu'une dimension existentielle. Cela enferme les personnages dans le présent, fait que Faust n'a aucune mémoire et va poser et reposer les mêmes questions.

Il y a pourtant une dimension temporelle. Elle est représentée par les autres personnages.

L'ange d'abord :

> ANGEL: Ah! Humanity is only doubt
> […] ANGEL: And does the Sun and Moon blot out
> […] ANGEL: Rooting over with thorns and stems, the buried Soul and all its Gems, This Life's dim Windows of the Soul Distorts the Heaven from Pole to Pole and leads you to Believe a Lie When you see with, not thro', the Eye That was born in a night to perish in a night. Ah! When the Soul slept in the beams of Light.
> […] ANGEL: You must be born again. Follow me, follow me along the path.
> […] ANGEL: You must be born again
> […] ANGEL: You must be born again.
> […] ANGEL: I remember it. Follow me along the path
> […] ANGEL: I remember it. Follow me along the path
> […] ANGEL: I have lost my way! No? I remember… the path, the path, the path. I remember it. We have already walked along it
> […] ANGEL: … No!
> […] ANGEL: No! No, I have lost my way. The wrong path is always chosen
> […] ANGEL: No, The bottomless abysses of Hell lie there
> […] ANGEL: No! No, no, I know how the story ends
> […] ANGEL: It is a sad story
> […] ANGEL: You, you, you must, you must be born again
> […] ANGEL: You must be born, must be born again Ah! [17]

[17] « Ah, l'humanité n'est que doute ! Et le soleil et la lune s'effacent ? Prenant racine et recouvrant tout d'épines et de branches, l'âme ensevelie et ses joyaux. Les fenêtres opaques de l'âme dans cette vie déforment le ciel de pôle en pôle et vous amènent à croire un mensonge quand vous regardez avec et non simplement au travers de l'œil qui naquit en une nuit pour périr en une nuit. Ah quand l'âme dormait dans les rayons de la lumière. Tu as dû renaître. Suis-moi, suis-moi le long du chemin. Tu as dû renaître. Tu as dû renaître. Je me souviens. Suis-moi le long du chemin. Je me souviens. Suis-moi le long du chemin. J'ai perdu ma route. Non ? Je me souviens… le chemin le chemin le chemin. Je m'en, souviens. Bous avons déjà marché le long de celui-ci. Non ! Non ! Non ! J'ai perdu ma route. On choisit toujours le mauvais chemin. Non, l'abîme sans fond de l'enfer s'ouvre à nos pieds. Non, non, non, je sais comment l'histoire se termine. C'est une triste histoire. Tu, tu, tu dois, tu dois renaître. Tu dois renaître, tu dois renaître, ah ! »

La vision cosmique de cet ange est entièrement métaphysique et subjective. C'est une vision à travers l'âme qui déforme la réalité car on voit avec l'œil et non simplement au travers de lui, ce qui implique que l'œil est un outil déformant, dans l'utilisation que nous en faisons au lieu d'être un simple outil de transmission d'une image. C'est alors que cet ange quitte le temps réel pour imaginer un temps purement existentiel. Il peut alors poser la re-naissance de Faustus puisqu'il aurait dû mourir aussi vite qu'il était né, en une nuit. S'il est encore là, c'est qu'il est re-né. De cet évidence répétée trois fois l'ange tire la conclusion, fondée sur sa mémoire (n'oublions pas que l'ange est aveugle, qu'il connaît le chemin à suivre, que celui-ci mène à l'abîme de l'enfer et en écho aux trois répétitions de « *You must be born again* », l'ange conclut son discours avec une triple répétition symétrique de « *You must be born again* ». Le sens a changé cependant, passant d'une déduction logique du fait du constat qu'il fait que Faustus est bien vivant, à une déduction logique toute différente que Faustus se doit de renaître mais que cette renaissance se fera par le passage dans l'abîme de l'enfer. Là encore, on est enfermé dans l'instant présent et son orientation que l'on déduit de la situation telle qu'on peut la saisir et la même « conclusion », répétée trois fois, passe d'une conclusion sur le passé à une conclusion sur l'avenir, rejoignant ainsi Méphistophélès et son passé qui n'est plus et son futur qui n'est pas encore. On notera la symbolique ternaire doublée qui fait penser à une étoile de David, au nombre de Salomon. L'ange est alors un être biblique, ce que d'ailleurs il est par définition.

Le second personnage autour du couple Faustus-Méphistophélès est Sly. C'est un être qui semble sortir de la terre, comme il sort de l'ombre du fond de scène. Il est porté par une musique qu'il est seul à entendre.

> SLY: Where could this music be? In the air or on the Earth? It sounds no more. and sure it waits upon an Angel of the night. An Angel of the night? Sitting on a bank. This music, this music crept by me, upon me. Thence I have followed it. But… it's gone. No, it begins again! If music be the food of night, play on, give me excess of it, that, surfeiting, the appetite may sicken, and so die. That strain again! O, it came o'er my ear… Enough! No more! This is not so sweet now as it was before. La la, la la la a, la a, la a a a etc…[18]

Sly est comme un rappel de la réalité et de son poids, même quand il l'évoque sous la forme d'une musique qui l'attire, mais qui l'attire vers une source, non pas

[18] « Où pourrait bien être cette musique ? Dans l'air ou sur la terre ? On ne l'entend plus, et il est sûr qu'elle s'occupe d'un ange de la nuit. Un ange de la nuit ? Assis sur un banc. Cette musique, cette musique s'est glissée à côté de moi, m'enveloppe. Aussi je l'ai suivie. Mais… elle est partie. Non, elle recommence ! Si la musique est la nourriture de la nuit, continue à jouer, satisfais-moi à l'excès, rassasie-moi, mon appétit pourrait en dépérir et ainsi mourir. Cette tension à nouveau. Oh, elle me noie les oreilles… Assez ! Pas plus ! Ce n'est plus aussi doux qu'avant. la la la la la a la a la a a a etc… ».

en tant que telle. Ceci explique alors que son seul objectif est de supprimer sa faim par un excès de consommation. Cela reste très abstrait alors même que c'est on ne peut plus physiologique.

Le troisième personnage qui va intervenir dans un premier temps en lapin, en même temps d'ailleurs que Méphistophélès qui s'était retiré réapparaît déguisé en lapin, est Togod auquel Faustus va reposer les questions qu'il avait posées à Méphistophélès.

> TOGOD: Do you know what will happen? Do you need to put a face (*He takes off his rabbit head*) to your devouring ambition? Look me in the eye! What do you see? What do you see?
> FAUSTUS: My G… My G-g-g-g-goooooooood, my G-g-g…Oh mercy Heaven, what a fearful expression you have!
> […] FAUSTUS: Who are you?
> TOGOD: I feel I am, I only know I am, as the centre of a circle in relation to all the points on the circumference. Surely you are too?
> FAUSTUS: Yeah, OK! I know you too. Where do you come from?
> TOGOD: From down below from a place where Light is silenced
> […] TOGOD: I am not so sure. I've already lived this life. I have run the road many weary miles. Are you afraid?
> FAUSTUS: He who knows nothing is nothing! But how did you manage to get from the underworld to the OVERWORLD?
> TOGOD: The UNDERWORLD? Why, it is empty. The demons are here. A prisoner released from the flames, my sole company now is darkness!
> […] TOGOD: <u>Repeat after me</u>
> […] TOGOD: <u>Repeat after me</u>! Can you hear me?
> […] TOGOD: <u>Repeat after me</u>! Do you need to put a face to your fears? Look me in the eye! What can you see?
> […] TOGOD: <u>Repeat after me</u>! The world does not confess itself and I have no secrets
> […] TOGOD: Oh Light
> […] TOGOD: <u>Repeat after me</u>! You are nothing but a book, Faustus, a dead book, for dead people, full of sound and fury…
> […] TOGOD: look around you!
> […] TOGOD: Look around you! Look…
> […] TOGOD: Look around you! Look! <u>Repeat after me</u>!
> […] TOGOD: Turn around! Face the other side! Look straight at the fire! There is no Light, Look at the Moon! <u>Repeat after me</u>! There is noth…
> […] TOGOD: <u>Repeat after me</u>! <u>Repeat after me</u>! Say it! What can you hear?
> […] TOGOD: <u>Repeat after me</u>. Now try to listen

> […] TOGOD: There is nothing! You are not on Earth, as you think you are!
> […] TOGOD: Repeat after me
> […] TOGOD: Perhaps you have finished with the past but the past has never finished with you!
> […] TOGOD: … Never… never…
> […] TOGOD: Repeat after me! There is … Nothing!... Nothing!... Nothing!... Nothing!... No!... Nothing!... Nothing!... That's it… That's right…That's the way it is…[19].

On identifie Togod comme étant Dieu du fait de l'exclamation de Faustus, mais en fait, il serait plus conforme au mythe de Faust que ce soit Lucifer. Ceci alors expliquerait que Faustus lui demande s'il vient d'en bas, le sous-monde, donc l'enfer. La réponse de Togod confirme bien qu'il est d'en bas, même si l'en bas est vide car sa population de démons a migré à la surface de la terre. L'enfer, c'est la vie. Le plus amusant ensuite, c'est que ce Togod va répéter la même formule douze fois (cinq fois, puis six fois, puis une douzième fois) : « *Repeat after me!* ». C'est une conception purement répétitive du savoir. Les questions de Faustus qui cherchent des réponses vraies n'obtiennent qu'une réponse en forme de diktat de répéter un catéchisme. En d'autres termes Lucifer n'est pas mieux que Dieu : tous les deux ne donnent qu'un catéchisme en réponse à des questions précises sur la nature des choses.

Il nous faut alors conclure ici que la vérité n'existe pas, que tout savoir est illusoire et que la seule chose finale et sûre, c'est que la mort est incontournable et qu'en plus, l'enfer étant sur terre, la damnation est un passage dans l'inexistant. Il

[19] « Sais-tu ce qui va arriver ? As-tu besoin de mettre un visage (*il enlève sa tête de lapin*) sur ton ambition dévorante ? Regarde-moi dans les yeux. Que vois-tu ? Que vois-tu ? Mon D… Mon D-d-d-d-dieu, mon D-d-d-… Oh grâce du ciel, quelle expression effrayante tu as ! Qui es-tu ? Je sens que je suis. Je sais seulement que je suis, comme le centre d'un cercle en relation avec tous les points de la circonférence. Ce doit être la même chose pour toi ? Ouais, okay ! Je te connais aussi. D'où viens-tu ? De là en bas, d'un endroit où la lumière a été réduite au silence. Je n'en suis pas aussi sûr ! J'ai déjà vécu cette vie. J'ai parcouru cette route sur de nombreux et ennuyeux kilomètres. As-tu peur ? Celui qui ne sait rien n'est rien ! Mais comment as-tu réussi à monter du monde d'en-dessous jusqu'au monde d'au-dessus ? Le monde d'en-dessous ? Mais il est vide. Les démons sont ici. Prisonnier relâché des flammes, ma seule compagnie est l'obscurité ! Répète après moi. Répète après moi. M'entends-tu ? Répète après moi ! As-tu besoin de donner un visage à tes peurs ? Regarde-moi dans les yeux ! Que vois-tu ? Répète après moi ! Le monde ne se confesse pas et je n'ai pas de secrets. Oh lumière ! Répète après moi ! Tu n'es rien d'autre qu'un livre ? Faustus, un livre mort pour des gens morts, plein de bruit et de fureur… Regarde autour de toi. Regarde autour de toi ! Regarde… Regarde autour de toi ! Regarde ! Répète après moi ! Retourne-toi, fais face à l'autre côté ! Regarde droit dans le feu ! Il n'y a pas de lumière. Regarde la lune ! Répète après moi. Il n'y a ri… Répète après moi ! Répète après moi ! Dis-le ! Qu'entends-tu ? Répète après moi ! Maintenant, essaie d'écouter. Il n'y a rien, tu es sur terre comme tu le penses ! Répète après moi ! Peut-être que tu en as fini avec le passé mais le passé n'en a pas fini avec toi !… Jamais… Jamais… Répète après moi ! Il n'y a… Rien... ! Rien… ! Rien… ! Non… ! Rien… ! Rien… ! C'est ça… C'est bien ça… C'est comme ça que sont les choses… ».

n'y a plus de punition pour les pécheurs. On voit alors que ces discours existentiels ne sont que des déguisements pour cette vérité finale et profonde que la vie, c'est l'enfer et que la mort, c'est la non-existence et donc l'absence de quoi que ce soit. Comme le dit Faustus lui-même :

> FAUSTUS: Where am I going? A thundercloud is carrying me off! Liiiiiiiight! Light! Light! Light! Light! Light! Light! Light! Light! Light! Light! Light!
> […] FAUSTUS: Am I dead? Am I Faustus? Perhaps I am dead and am ascending to God?
> […] FAUSTUS: I! Myself! I! But I! Myself!, My!
> […] FAUSTUS: Without myself?
> […] FAUSTUS: Ah! Ah! Ah! Oh! Oh! Oh! Without myself! Once I cease to be, I am dead. Shadow! Not knowing myself!… I am dead!... My flesh is burning, such hunger, such thirst! I cannot believe that anyone other than myself may have glimpsed the mystery of "Light", absolute "Light", "Light" without end. I am all men as I am no man! I am the last skirmish! Excess! Overkill! I am the millions and millions and millions to infinity! Everything is so quiet. Not a single living soul. Is there no one to ask? The wind scarcely moving. Leaves and birds, are they tired of singing? Hey, Meph!
> […] FAUSTUS: Now try and listen to me. You know what?
> FAUSTUS: If the world has come to an end, if there is nothing beyond the firmament and the Moon, then I ask you: Where is the world? Meph! Who am I here for? I do not remember who I am!
> […] FAUSTUS: Never been here? Time is out of joint! Is there movement above me? What is happening? Meph? Do you know what is going to happen? [20]

[20] « Où vais-je ? Un nuage de tempête m'emporte ; Lumièèèère ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! Suis-je mort ? Suis-je Faustus ? Peut-être que je suis mort et que je monte vers Dieu ? Je ! Moi-même ! Je ! Mais Je ! Moi-même ! Moi [Les trois **Je** sont maladroits mais nécessaires pour garder la structure en neuvaine]. Sans moi-même ? Ah ! Ah ! Ah ! Oh ! Oh ! Oh ! Sans moi-même. Une fois que je cesse d'être, je suis mort. Une ombre. Ne pas me connaître moi-même… Je suis mort… Ma chair est brûlante, une telle faim, une telle soif ! Je ne peux pas croire que quiconque autre que moi ait pu entre-apercevoir le mystère de « la lumière », « la lumière » absolue, « la lumière » sans fin. Je suis tous les hommes comme je ne suis aucun homme ! Je suis la dernière échauffourée ! Excès ! Tuer plus que nécessaire ! Je suis des millions et des millions et des millions jusqu'à l'infini. Tout est si calme. Pas une seule âme vivante. N'y a-t-il personne à qui demander ? Le vent bouge à peine. Les feuilles et les oiseaux sont-ils fatigués de chanter ? Hey Meph ! Maintenant, essaie de m'écouter. Tu sais quoi ? Si le monde en est venu à sa fin, s'il n'y a rien au-delà du firmament et de la Lune, alors je te demande : où est le monde ? Meph ! Pour qui suis-je ici bas ? Je ne me souviens plus de qui je suis. Jamais été ici ? Le temps est détraqué ! Y a-t-il un mouvement au-dessus de moi ? Qu'arrive-t-il ? Meph ? Sais-tu ce qui va arriver ? ».

La mort, pour Faustus, c'est la perte de son identité, de son moi, la perte de la mémoire de qui il est, la dissolution dans tous et personne à la fois. Cela est contenu dans une formule : « *I! Myself! I! But I! Myself!, My!* », que l'on peut décomposer comme suit en trois niveaux ternaires empilés :

I **I** **I**
My **My** **My**
-self **But** **-self**

On voit comment ces trois niveaux ternaires (donc neuf) s'organisent autour d'une symétrie portée par la césure introduite par « *But* ». Cette césure construit une étoile de David sur « *I* » et « *my* » et l'étend à neuf, donc à une chiffre qu'on pourrait croire diabolique avec le troisième niveau. C'est là que nous atteignons le dernier étage de cette étude : la numérologie et l'interprétation que l'on peut en faire. En ce qui concerne ce passage, qui mêle ainsi des symboliques chrétiennes, juives et sataniques, il semble que cela vienne du processus de mort qui s'empare de Faustus et donc qu'il représente une décomposition mentale, un déboussolement complet.

III / Numérologie et/ou rythmique

Les premiers mots de Faustus sont « *Adders and Serpents* » tirés de la toute fin de Marlowe : « *Adders and serpents, let me breathe a while!* ».[21] Ce vers de Marlowe est un pentamètre, volontairement irréguliers : *Adders and serpents, let me breathe a while*, trochée-iambe-iambe-iambe-iambe, et dix syllabes, toutes actives puisque la finale est masculine. Le morceau retenu par Dusapin est alors bancal : *Adders and serpents*, cinq syllabes, un trochée, un iambe et une finale féminine en surnombre. Le surnombre n'existe pas en musique. Si je suis le raisonnement de Dusapin (voir entretien) qui recherche un rythme discursif courant et pose que ce rythme est un enchaînement de groupes ternaires, donnant ces premiers mots de son opéra comme un cri, on doit retrouver six éléments. En effet il y parvient en ajoutant une pause après « *adders* ». On a alors : *Adders Ø and serpents*. La diction de l'acteur renforce *and* d'un accent d'autant plus important qu'il suit la pause. On a alors un rythme ternaire 1-2-3-/-4-5-6 avec les temps 1 et 4 accentués, le temps 5 l'est aussi mais cet accent devient expressif avec un léger allongement aux dépens de 6.

Nous devons garder cela en tête. Le ternarisme a une valeur de diction discursive dans cet opéra. Le prolongement de 3 à 6 puis à 9 n'a pas d'autre valeur, pas plus d'ailleurs que le prolongement à 12. Ceci mène à l'idée que les déséquilibres éventuels, comme les 5-6-1 « *Repeat after me* », ne sont que dramatiques et que la

[21] « Vipère et serpents, laissez-moi souffler un peu ! »

douzième répétition rétablit un équilibre ternaire qui avait été bousculé par le 5 et l'est à nouveau (dans le 6 qui le précède) par ce douze supplétif.

Nous pourrions et devrions élargir la discussion musicale. Disons simplement qu'il s'agit de polyrythmie. La musique amplifiée, venue des USA avec la batterie, permet de superposer en phase généralement trois lignes rythmiques, par exemple une quaternaire, une ternaire et une quinaire, tant au niveau des mesures complètes qui se superposent, qu'au niveau des temps d'une mesure de base qui contient éventuellement les autres rythmiques. Si on part du quaternaire et qu'on inclut le ternaire à l'intérieur de chaque temps, on passera d'une mesure 4/4 à une mesure 12/8 (par exemple). Si on fait la même chose avec le quinaire, on obtiendra une mesure non reconnue en musique de vingt temps insérés dans les quatre temps initiaux. On obtient alors les rythmes des transes vaudous. Dans la musique européenne la polyrythmie est soit une bi-rythmie avec des mesures du type 6/8, 9/8, soit 12/8. On notera que 6/8 est du ternaire dans du binaire, que 12/8 est la même chose, mais que 9/8 est du ternaire dans du ternaire. Certains compositeurs du XXe siècle ont travaillé une vraie polyrythmie, mais avec le retour à intervalles réguliers de temps forts (premier temps d'une mesure) en phase pour les divers rythmes utilisés. Ainsi, un quaternaire, un ternaire et un quinaire vont se retrouver en phase si la longueur de tous les temps est la même de façon régulière. Ainsi le quaternaire et le quinaire seront en phase aux 1er, 2e, 4e et 61e temps (tous les vingt temps), alors que le ternaire et le quaternaire le seront tous les 12 temps (1er, 13e, 25e, 37e, 49e, et 61e), alors que de même le ternaire et quinaire le seront tous les 15 temps (1er, 16e, 31e, 46e, 61e). Et je ne parle ici que de l'attaque de ces temps puisqu'ils sont tous inégaux en longueur. On s'aperçoit alors que le ternaire, le quaternaire et le quinaire ne sont en phase qu'à l'attaque du 61e temps. La musique peut alors mettre en son et en scène ces moments de phase par une emphase musicale.

Revenons à l'anglais. Le ternaire pose problème en ce sens que la langue est fondamentalement binaire (iambe et trochée). Il est donc normal que Dusapin, comme bien d'autres avant lui, jouent sur d'autres ternarismes que celui de la diction. C'est le cas dans

I I I
My My My
-self But -self

On est presqu'à la fin de l'opéra. La diction du chanteur introduit des pauses et donc une rythmique binaire : *I Ø - Myself - Ø I - Ø But - I Ø - Myself - Ø My*. Ceci introduit alors sept groupes de dictions, un nombre impair qui est donc bancal et qui contient des mesures bancales du fait de la pause en clôture ou en ouverture de ces mesures, sans compter que les ternarismes lexicaux et phoniques ne sont pleinement réalisés qu'à la dernière syllabe, et le « *but* » de symétrie dans la phrase est décalé donc en porte-à-faux dans les groupes binaires contenant les pauses. On passe alors de 4-*but*-4 à 2-2-2-*Ø*-*BUT*-2-2-2. La symétrie

est bien trois groupes binaires de chaque côté du groupe binaire *Ø-BUT*, mais cette symétrie est alors imparfaite et non ponctuelle. Cela crée une impression désagréable de grincement mental dans le psychisme du personnage, Faustus.

Cela évacue l'idée que Dusapin aurait pu pervertir la trinité chrétienne en une base sénaire juive (Salomon ou David) et une base nonaire diabolique, sans oublier la base quinaire au moins païenne. Il me semble que, si l'on oublie la musique, de telles interprétations interviennent. En d'autres termes, si nous en restons au seul langage, la forêt musicale est cachée et on atteint une hypothèse d'antisémitisme, qui ne colle pas du tout avec le compositeur. Si, par contre, on regarde la forêt musicale, l'arbre du langage en est effacé et nous avons alors un ternarisme avec des variations rythmiques fondamentalement de l'ordre du discursif transposé dans le chant. On ne doit jamais oublier que l'arbre peut cacher la forêt et que la forêt se doit de dépasser l'arbre. Notons ici que nous touchons à une vérité profonde de tout travail de réflexion, de recherche ou d'observation. C'est sans cesse en se souvenant de ces deux dimensions que l'humanité tout entière a inventé le savoir qui est le nôtre et donc le monde qui est le nôtre.

J'aimerais maintenant prendre un extrait plus long pour montrer l'extrême richesse de ce travail musical sur la langue et vice versa.

> (*Faustus dances around on the clock face. The yellow light starts changing again*.)
> MEPHISTOPHELES: Calm down, calm down! (*Faustus gets on the minute hand; He lies on his back on it. It stops at 8*.) Calm down. Faustus!
> (*The light changes to pink*.)
> ANGEL: (*She wakes up and starts rising*.) You must be born again. Follow me, follow me along the path.
> (*The minute hand starts turning backward again*.)
> FAUSTUS: For me! For me!
> (*The lights goes back to blue, a blue that gets deeper and deeper*.)
> ANGEL: You must be born again.
> MEPHISTOPHELES: Calm down, Faustus!
> ANGEL: You must be born again.
> MEPHISTOPHELES: He might have pity on you.
> ANGEL: I remember it. Follow me along the path.
> MEPHISTOPHELES: But if you are a demon.
> ANGEL: I remember it. Follow me along the path.
> MEPHISTOPHELES: He will feel no pity.
> FAUSTUS: Who is whispering in my ear?
> ANGEL: I have lost my way! No? I remember… the path, the path, the path. (*The clock face starts turning forward, but the rectangular white spots that illuminated the hour block do not*.) I remember it. We have already walked along it.

FAUSTUS: Who is whispering in my ear saying that I am a demon?
ANGEL: … No!
FAUSTUS: If I were the very worst of creatures He might have pity on me.
ANGEL: No! No, I have lost my way. The wrong path is always chosen.
FAUSTUS: Yes, He will have pity on me.
ANGEL: No, The bottomless abysses of Hell lie there.
FAUSTUS: Pity on me, pity.
ANGEL: No! No, no, I know how the story ends.
FAUSTUS: Who, who is whispering, who is whispering in my ear? Who is whispering? Who is whispering?
ANGEL: It is a sad story.
FAUSTUS: (*He goes to Méphistophélès*) He will have pity on me.
ANGEL: You, you, you must, you must be born again.
FAUSTUS: …
ANGEL: You must be born, must be born again Ah!
FAUSTUS: Adders and serpents! [22]

Nous allons repérer un certain nombre d'éléments.
*Méphistophélès répète « *calm down* » trois fois puis une quatrième fois, soit huit mots.
*L'ange répète « *I remember it* » deux fois, puis « *I remember* » une fois et ensuite « *I remember it* » une troisième fois, soit quatre fois « *I remember* », ce qui fait huit à nouveau.
*L'ange répète ce qui suit : « *Follow me, follow me along the path* (Faust intercale ici « *For me for me* » qui est un écho d'une longue série antécédente). *Follow me*

[22] « (Faustus dance sur le cadran de l'horloge. La lumière jaune recommence à changer.) M : Calme-toi, calme-toi ! (Faustus monte sur l'aiguille des minutes sur laquelle il s'allonge à plat dos. Elle s'arrête à 8 heures) Calme-toi, Faustus ! (La lumière devient rose.) A : (Elle se réveille et commence à se lever) Tu as du renaître. Suis-moi. Suis-moi sur le chemin. (L'aiguille des minutes recommence à tourner à l'envers). F : Pour moi, pour moi ! (La lumière revient au bleu, un bleu qui devient de plus en plus dense.) A : Tu as du renaître. M : Calme-toi, Faustus ! A : Tu as du renaître. M : Il pourrait avoir pitié de toi. A : Je m'en souviens. Suis-moi sur le chemin. M : Mais si tu es un démon… A : Je m'en souviens. Suis-moi sur le chemin. M : … il n'éprouvera aucune pitié. F : Qui murmure dans mon oreille ? A : J'ai perdu ma route ! Non ? Je me souviens… le chemin, le chemin, le chemin. (Le cadran de l'horloge commence à tourner dans le sens des aiguilles d'une montre, mais les rectangles blancs de lumière éclairant les blocs marquant les heures ne tournent pas.) Je m'en souviens. Nous avons déjà marché sur ce chemin. F : Qui murmure dans mon oreille et me dit que je suis un démon ? A : Non ! F : Si j'étais la pire des créatures il pourrait avoir pitié de moi. A : Non ! Non, J'ai perdu ma route. On choisit toujours le mauvais chemin. F : Oui, il aura pitié de moi. A : Non, l'abîme sans fond de l'enfer est là à nos pieds. F : Pitié de moi, pitié. A : non, non, non, je sais comment l'histoire se termine. F : Qui, qui murmure, qui murmure dans mon oreille ? Qui murmure ? Qui murmure ? A :C'est une triste histoire. F : (il va jusqu'à Mephistopheles) Il aura pitié de moi. A : Tu, tu, tu dois, tu dois renaître. F : Ø. A : Tu dois naître, dois renaître, ah ! F : Vipères et serpents ! »

along the path. Follow me along the path. the path, the path, the path, the path, along it. the wrong path. ». Cela fait alors 8 « *path* » (3 + 4 + 1) + 1 « *it* » = 9, 4 « *along* », auxquels il faut ajouter quatre « *I remember* ». On remarque la dominance de quatre et huit et une extension en neuf. L'ange représente une possible épiphanie (8), mais voit l'enfer sous ses pieds.

Faustus produit une première série en écho au « *He might have pity on you… He will have no pity* » de Méphistophélès : « *He might have pity on me, he will have pity on me, pity on me, pity, he will have pity on me* ». Soit 2 « *might* » et 3 « *will* », soit un pentacle de modaux sur l'avenir, puis six « *pity* » + 1 « *no pity* », soit sept, 4 « *on me* » + 1 « *on you* », soit cinq. Le pentacle de modaux plus le pentacle de « *on X* » encadrant les six ou sept « *pity* » donnent de Faust une vision terminaliste. Il n'a aucune chance d'en réchapper. Il s'agit de la mort et de rien d'autre et le septième « *pity* » est nié par « *no* ». La résurrection ou l'épiphanie n'est pas programmée à ce moment-là.

J'aimerais insister sur un dernier élément.

1-	*[Who*	*is]*	*whispering*	*in my ear*	[période ternaire]
2-	*[Who*	*is]*	*whispering*	*in my ear*	[période ternaire] [soit six]
3-	*who*				
	who	*is*	*whispering*		
	who	*is*	*whispering*	*in my ear*	
	who	*is*	*whispering*		
	who	*is*	*whispering*		

On notera la césure spécifique à l'intérieur de 1 et 2 qui produit six groupes d'articulation. On notera dans 3 cinq « *who* », quatre « *is* » et aussi quatre « *whispering* », soit huit (ou quatre « *is whispering* »), ce qui fait à nouveau six avec les deux premiers, six « *whispring* » et six « *is* ». On remarquera enfin les trois « *in my ear* », ce qui fait neuf mots en tout. Certains éléments binaires pourraient signifier un peu de répit pour Faustus. Cependant, le pentacle de « *who* » dans 3, étendu à sept avec 1 et 2 mais où six « *is whispering* » et trois « *in my ear* », font neuf, repousse l'épiphanie, la résurrection, qui ne sont pas du tout programmée, surtout que le sept « *pity* » d'avant n'est atteint que par la négation d'un des éléments, et les sept « *who* » sont bien faibles face aux accumulations de trois-six-neuf.

C'est pour cela que les trois « *you must be born again* » du début, qui peuvent avoir le sens de « tu as dû renaître », sont en rupture de sens avec les trois de la fin et j'assume que ce sens ne peut être alors que « tu dois renaître », quelque chose qui n'est plus acquis et dont la symétrie 3-3 produit dans le contexte de ce passage un fort doute quant à l'éventualité d'une réalisation.

Ce sont ces musiques linguistiques internes qui sont amplifiées par la musique, mais ici, en plus, par la mise en scène. La lumière, qui était devenue jaune, passe au rose et finit dans un bleu de plus en plus intense. Outre le thème majeur de la lumière dans cet opéra, le bleu de la nuit signifie clairement l'absence de lumière,

donc la condamnation et la mort. Le fait que l'aiguille des minutes tourne à l'envers et que le cadran de l'horloge tourne lui aussi montre combien le temps est déboussolé.

C'est là que nous touchons à deux citations dans cet opéra : une citation de Hamlet : « *[the] Time is out of joint.* » (I, v, 188), et une citation de Macbeth : « *[a tale told by an idiot,] full of sound and fury, [signifying nothing]* » (V, v, 25-27). Notons que cette dernière citation est aussi le titre d'un roman par William Faulkner, *The Sound and the Fury*. Ce sont ces citations qui donnent la vraie profondeur de cet opéra, reprise par la mise en scène allemande. Il s'agit d'une réflexion sur le temps, un temps qui n'est qu'humain et dans lequel l'humain n'a que la naissance et la mort comme perspective vitale et donc signifiante. Dusapin donne une dimension shakespearienne à la pièce de Marlowe. Faustus a déréglé le temps par son pacte avec le diable. La pendule tourne dans tous les sens. Selon la logique shakespearienne, les protagonistes du drame doivent disparaître pour laisser la place à une nouvelle génération d'équilibre. Mais après Faust, il n'y a rien. On atteint donc le désespoir. On est dans le final de Faulkner pour qui l'esclavage avait été un crime contre l'humanité qui avait déréglé totalement l'horloge interne des hommes. Ici donc, l'horloge de la mise en scène est l'horloge interne de Faustus qui doit être éliminé pour que le temps retrouve son rythme normal. Faustus est un homme qui a perdu le sens du temps. Il ne lui reste plus que de vagues symboliques, numériques ou non, pour appréhender sa vie et sa mort. Quand le dernier symbole s'efface, Faustus est mort et le dernier symbole à s'effacer est son propre nom. Quand il ne sait plus qui est Faustus, il est mort. Sly peut alors emprunter une épingle à Méphistophélès et faire exploser le ballon blanc qui est sorti du trou de trois heures (nous allons voir tout de suite la valeur de cette position) où Faust mourant est descendu.

J'aimerais terminer avec une symbolique visuelle de la mise en scène. Une vingtaine de minutes avant la fin, le metteur en scène nous offre le tableau suivant. Le bloc de midi ou minuit (12) est absent du cadran. L'aiguille des heures marque trois heures. L'aiguille des minutes marque neuf heures. Sly est assis sur l'aiguille des heures, tout près de l'axe de rotation. Togod est assis sur l'aiguille des minutes, au niveau de l'axe de rotation, donc au-dessus de Sly. Faustus et Méphistophélès sont au niveau du six où se trouve une boîte de laquelle ils tirent un robot de cuisine. La symbolique est chrétienne : trois heures c'est la neuvième heure, l'heure de la mort de Jésus. Les aiguilles et la position du bloc 12 absent et de Faustus et Méphistophélès à six créent un signe de croix. Notons que 12, midi, est l'exact milieu de la crucifixion qui a commencé à neuf heures pour finir à 3 heures, ou, à l'ancienne, qui a commencé à la troisième heure et fini à la neuvième heure avec une durée totale de six heures. Cette vignette de mise en scène est dramatique en ce sens qu'elle signifie la mort de Jésus, et donc ici du seul qui va mourir, Faustus, qui devient un Christ moderne. Mais cette vignette produit un robot de cuisine que Faustus et Méphistophélès vont brancher et dont le fouet va tourner jusqu'à la fin de l'opéra, les sphères célestes qui tournent sans fin, le temps qui passe sans fin, ou

plutôt jusqu'à la fin du témoin car, sans témoin, le temps n'existe plus. Il n'y a peut-être plus que de la durée, que plus rien ni personne ne mesure et n'a besoin de mesurer. Faustus mourra quand le robot de cuisine s'arrêtera ou vice versa, le robot de cuisine s'arrêtera quand Faustus mourra.

Conclusion

Nous étions partis de la vérité de Marlowe dans l'opéra de Dusapin. Mais nous sommes allés beaucoup plus loin. Le savoir de ces hommes est dérisoire, qui se satisfont de toute façon d'une tautologie. Quand la mort de Faustus est consumée, il ne reste plus aucune vérité car c'est, en définitive, l'homme qui fait la vérité. Le robot de cuisine s'arrête, le temps s'arrête, les planètes s'arrêtent, le monde est vide et il n'y a aucune possibilité de salut. Togod est peut-être Dieu mais est aussi peut-être Lucifer et sa vérité est un catéchisme à répéter tout au long de la vie, mais pas au-delà. Sly n'est qu'un pickpocket existentiel sans la moindre profondeur : un jouisseur de l'instant immédiat. L'Ange est aveugle et ne voit que ce que son pauvre cerveau lui permet d'imaginer. Méphistophélès est le prestidigitateur de la pièce et Faustus est mort. Il ne nous reste plus que les yeux pour pleurer, si ces yeux ne sont pas une illusion d'optique. Voilà la pure et simple vérité shakespearienne : « *Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / and then is heard no more : it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing* » (*Macbeth*, V, v, 24-28)

Jacques COULARDEAU
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Bibliographie

----, *Historia and Tale of Doctor Johannes Faustus*, Londres, ca. 1580, en accès libre sur l'Internet, http://lettersfromthedustbowl.com/Fbk1.html
Dusapin, Pascal, *Composer. Musique, Paradoxe, Flux*, Les leçons inaugurales du Collège de France, DVD, CNED, Doriane Films, Paris, 2007.
Dusapin, Pascal, *Faustus, The Last night*, mise en scène Peter Mussbach, realisation Yvon Gérault, Orchestre de l'Opéra de Lyon, direction Jonathan Stockhammer, DVD naïve, Lyon, 2006.
Dusapin, Pascal, *Une musique en train de se faire*, Le seuil, Paris, 2009.
Dusapin, Pascal, *Perelà iomo di fumo*, Opéra National de Paris-Bastille, Opéra National de Montpellier, Orchestre National de Montpellier, direction Alain Altinoglu, CD, Naïve, Paris, 2001.
Dusapin, Pascal, *Requiem(s)*, Chœur de chambre Accentus, ars nova, direction Laurence Equilbey, CD, Naïve, Paris, 2000.
Dusapin, Pascal, *Seven Solos for Orchestra*, Orchestre Philharmonique de Liège Wallonie Bruxelles, direction Pacal Rophé, CD, Naïve, Paris 2010.
Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust*, traduction Gérard de Nerval, Flammarion, Paris, 1964.
Goethe, Johann Wolfgang von, Faust I et II, Traduction Jean Malaplate, GM Flammarion, Paris, 1984.
Marlowe, Christopher, *Doctor Faustus*, A- and B-tests (1604, 1616), eds David Bevington & Eric Rasmussen, Manchester University Press, Manchester, UK, 1993

Coulardeau, Jacques, Écrits (divers) sur le Théâtre :
*« The music of love or Juno's capriccios », in *Lectures d'une oeuvre 'As You Like It' de William Skakespeare*, Éditions du Temps, Paris, 1997, p 154-174.
*« Le vampire : Du monstre mythique au héros fantastique », in *Rencontrer, Assimiler, Copier*, Véga-Ritter, Max, ed., Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Université de Clermont II Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, décembre 1997, pp. 53-75.
*« In the Flowery Hands of Flamboyant Aphrodite », in *Lectures d'une œuvre, 'Venus and Adonis' de William Shakespeare*, Éditions du Temps, Paris, septembre 1998, volume de préparation à l'Agrégation d'Anglais, p. 121-138.
*« A stylus on a Plotter or the Style of Plotting », in *Lectures d'une œuvre 'Richard III' de William Shakespeare*, pp. 151-180, Éditions du Temps, Paris, Septembre 1999, p. 151-180.
*« Du Christ en croix à sa mère », in *L'Éducation Musicale*, n° 464, 27200 Vernon, Novembre 1999.
*« Clive Barker, The Happiness of Cruelty », communication en Colloque à Pau le 15 janvier 2000.
Publié en février 2000 sur le site Internet http://www.cenobite.com, 11 pages.

*« La Chaise Dieu, 3015 », nouvelle de science fiction musicale, in *Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul*, Numéro spécial, Association ARIAS, Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Avignon, mai 2001, p. 239-250.
*« Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes, De l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique » in *Théâtres du Monde*, n° 11, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS), Avignon, juin 2001.
*« Rêve et Cauchemar, Les créatures de la Nuit », *Théâtres du Monde* n° 12, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS), Avignon, 2002.
*« La mort grande organisatrice de la vie », *Cercles* n°6, Université de Rouen, Rouen, février 2003.
*« Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller », *Théâtres du Monde* n° 13, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS), Avignon, 2003.
*« *A Streetcar Named Desire* : the media are stepping on our toes », in *Cercles* n° 10, pp. 33-64, Université de Rouen, Internet, février 2004.
*« Régénérer la tradition ou Traditions Are Very Hot Potatoes », in *Théâtres du Monde* n° 14, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS), Avignon 2004.
*« De *Highlander* à *Beowulf* ou The Warrior's Blood is the Sword's Sweat » , in *Duels en Scène*, n° 2, Université d'Avignon, Avignon, Février 2005.
*« Le Destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod », in *Théâtres du Monde* n° 15, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS), Avignon, juin 2005.
*« Théâtre dans la pierre en Livradois bénédictin : L'épée, symbole du verbe créateur », illust. Michel Thénot, photographe, in *Duels en Scène* n° 3, Université d'Avignon, Centre d'Etudes et de Recherches Internationales sur l'Escrime Ancienne et de Spectacle, p. 39-53, Juin 2006.
*« La femme en épicentre, 'Epicene' de Ben Jonson (1609) », in *Théâtres du Monde* n° 16, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (en partenariat avec le laboratoire *Théâtre, Langue, Identité*), p. 95-109, Juillet 2006.
*« The Discourse of the Vision of the Bible », in *La Langue, la linguistique et le texte religieux*, ERLA, Banks, David, ed., Université de Bretagne Occidentale, Brest, L'harmattan, Paris, March 2008.
*« De la folie suicidaire à la folie destructrice », in *Théâtres du Monde* n° 17, ARIAS, Université d'Avignon, Avignon, 2007.
*« À propos de *Kenneth Burke on Shakespeare* de Scott L. Newstok, ed. », in *Théâtres du Monde* n° 17, ARIAS, Université d'Avignon, Avignon, 2007.

*« The Vision of Religion in Francis Ford Coppola's *Bram Stoker's Dracula*", in *Post/Modern Dracula, From Victorian Themes to Postmodern Praxis*, John S. Bak, ed., Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK, 2007, 123-139.
*« God's Death and Subsequent resurrection from Faust to Apocalypto », in *Re-Embroidering the Robe: Faith, Myth and Literary Creation since 1850*, ed. Suzanne Bray, Adrienne E. Gavin and Peter Merchant, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK, 2008.
*« Amour, Armes et Alliance matrimoniale ou Chaucer et l'inutile épée dans *Le Conte du Chevalier* (1387) », in *Duels en Scène*, n° 4, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, pp. 189-210, Avignon, 2008.
*« Thomas Becket et Thomas Stearns Eliot ou peut-on avoir foi en l'histoire? », in *Théâtres du Monde* n° 18, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, pp. 165-190, Avignon, 2008.
*« Saul Bellow (1915-2005), Mr. Sammler's Planet » in *Guide de la littérature américaine des origines à nos jours*, eds Jean Pouvelle & Jean-Pierre Demarche, Ellipses, Paris, 2008.
*« H.G. Wells (1866-1946), The Time Machine » in *Guide de la littérature britannique des origines à nos jours*, eds Jean Pouvelle & Jean-Pierre Demarche, Ellipses, Paris, 2008.
*« T.S. Eliot (1888-1965), Murder in the Cathedral » in *Guide de la littérature britannique des origines à nos jours*, eds Jean Pouvelle & Jean-Pierre Demarche, Ellipses, Paris, 2008.
*« Lulu, de Frank Wedekind à Alban Berg, ou De la résonance sur une scène multiple », in *Théâtres du Monde* n° 19, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, pp. 165-190, Avignon, 2009.
*« Ninurta & Anzu, Indra & VRTRA, Siegfried & Fafner, Le Héros [abat le dragon (d'un coup d'épée)], de Zarathoustra à Wagner », *Duels en Scène*, n° 5, CERIEAS, Université d'Avignon (à paraître).
*« Delight meditant, offense searchant, wit allurant and freewill rampant, Or Law and Justice, the servant-monster Caliban », in *Théâtres du Monde* n° 20, Université d'Avignon, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, pp. 165-190, Avignon, 2010.
*« The Time Machine, A Dystopic Utopia », in *Adaptation: British Literature of the Nineteenth Century and Film, eds. Abigail B. Bloom et* Mary S. Pollock, Cambria Press, New York (à paraître).

À PROPOS DE *FAUSTUS, THE LAST NIGHT*, OPÉRA DE PASCAL DUSAPIN

PRÉSENTATION

Cet entretien était plus une séance de travail et de confrontation, préparé par de nombreux contacts antérieurs, qu'une interview. Nous avons voulu le garder au plus près de l'enregistrement, le plus spontané possible.

Mais cela n'est pas rendre justice quant à la valeur réelle de l'entretien. Pascal Dusapin est des dix compositeurs français contemporains et/ou vivants qui comptent, en France bien sûr, mais aussi dans le monde. Une séance de travail d'une heure trente prise sur le temps de composition de Pascal Dusapin n'a pas de valeur estimable. C'est un cadeau monumental – au sens propre tout autant qu'au sens figuré – fait à l'Université d'Avignon, à la revue *Théâtres du Monde*, à son directeur éditorial Maurice Abiteboul et à toute son équipe.

Mais plus encore, cet entretien a permis de mettre en perspective un travail de recherche et de ré-orienter – je répète : ré-orienter – une interprétation littérale du texte qui menait à des hypothèses d'antisémitisme, et de révéler que les rythmiques qui menaient à ces hypothèses étaient d'abord et avant tout musicales et qu'ainsi était mis à jour – les deux sens possibles – comment la musique et des rythmiques ternaires discursives construisaient le texte lui-même qui n'avait plus alors d'interprétation littéraire, encore moins littérale, mais devait prendre une interprétation musicale.

Nous sommes d'autant plus heureux de cet approfondissement que les hypothèses concernées nous gênaient, nous embarrassaient pour un compositeur si présent dans le monde postmoderne de l'après Auschwitz, dans un maître qui avait tenu une chaire de composition ay Collège de France.

Ce sera la conclusion de ce chapeau. Le chercheur dans son laboratoire mental s'enferme parfois dans des approches plus idéologiques qu'elles ne devraient l'être et ce ne peut être que l'écoute et le respect de la parole des maîtres créateurs que nous décortiquons qui peut redresser la barre. Une lamentation comme celle-ci n'est pas une pleurnicherie de gamin mais la reconnaissance en toute humilité que nous ne sommes pas toujours maîtres de nos pensées et qu'y regarder à deux fois vaut mieux que d'aller droit à son seul but.

ENTRETIEN AVEC PASCAL DUSAPIN SUR *FAUSTUS, THE LAST NIGHT* (JACQUES COULARDEAU, PARIS 15 AVRIL 2010)

Q1 : *Écrire et composer, vous le faites dans un seul mouvement. Quelle est la relation entre la rythmique, les sonorités, les répétitions, toute la matière linguistique du texte par rapport à la musique ?*

Pascal Dusapin : Techniquement, j'élabore le texte en convoquant et en citant le réel, presque mon quotidien, des textes que j'écris moi-même, ou d'autres qui viennent de quantités d'auteurs dont je glane des citations ou des fragments. Cela peut venir aussi de choses que j'entends dans la rue. J'atteins ainsi un aspect non seulement discursif mais sémiotique puisque tout s'intègre dans un ensemble de signes et de situations. Je me sers de ce « réel textuel » comme d'un timbre. Et la matière musicale s'anime « de concert » avec le texte. Par exemple, imaginons un moment où l'orchestre est seul, quel texte puis-je faire rentrer là-dedans si je ne suis pas le cours d'un livret préalable ? Alors il faut l'inventer pour qu'il résiste à cette pulsion érectile de l'orchestre. Que peut dire ce texte ? Par le dynamisme de sa propre énergie, l'orchestre va solliciter au fond de lui-même le réseau « dialectal » dont il a besoin. Dans le cas de *Faustus*, au début, c'est comme un cri. Je vais donc avoir besoin d'une matière textuelle qui puisse résister à cette force qui, tout d'un coup, surgit dans l'orchestre. Je décris là une situation simple, qui est valable localement, mais qui, sur la longueur d'un opéra, implicite une stratégie texte-musique nécessairement complexe non au sens de « compliqué » mais au sens de son contenu d'information. Rien n'est bipolaire, Ce n'est pas seulement un problème « texte-musique », c'est quelque chose qui s'enrichit de quantités d'affects, d'émotions qui, sans cesse, passent du texte à la musique et vice versa.

La musique de *Faustus* démarre avec un roulement de caisse claire qui, dans mon imaginaire, est une métaphore sonore du serpent. Le « vvvrrr » du serpent. Faustus hurle tout de suite « vipères ! ». Faustus a peur des serpents. En fait, la musique et le texte commencent ensemble par un cri de peur. À la vérité, c'est une citation de la fin du texte de Marlowe, quand tout est fini, quand il est damné. Mais alors que je commençais, je ne savais pas encore où j'allais. Ce qui primait avant tout pour moi était l'intention.

Je laisse dire que c'est un opéra sur Marlowe, pour deux raisons. La première, parce que l'ignorance des critiques m'amuse. C'est évident qu'ils n'ont pas lu Marlowe, alors ils pensent d'emblée que c'est un livret de Marlowe puisque j'annonce « d'après Marlowe ». La plupart ne le vérifient pas. Mais c'est moi qui ai écrit le livret et il n'a pas grand-chose à voir avec le texte du *Faustus* de Marlowe. Cela me permet aussi d'éviter d'en discuter. En particulier, en France. Pas du tout en Allemagne, pas plus qu'aux États Unis, puisque c'est là que nous avons eu les deux principales productions (il y en a une qui se prépare en Hollande). En France, cer-

taines personnes disent sur un ton ironique : « *Ah bon, il est pas seulement compositeur, il fait aussi de la littérature !* ». Tous ces débats idiots ont explosé sur l'opéra suivant, *Passion*. Là, il était clair que j'étais l'auteur du livret.

Mais revenons à *Faustus*, au début, je provoque un déséquilibre. Je me dis « *Allez, j'y vais !* » et puis je ne sais pas la suite. Ce qui est un paradoxe pour un opéra où l'on est censé construire un vrai système narratif. Je vais donc m'arranger pour que le drame de cet opéra soit aussi l'histoire de sa propre technique. Je ne sais donc que deux choses : il y aura Faustus et Méphisto et j'ai globalement envie qu'ils s'engueulent. C'est le lieu commun de cette histoire, mais je ne sais rien de plus. Il y a ensuite un ange et Togod qui viennent après, mais ils sont créés par la musique.

Q2 : *Selon les psychologues cognitifs, l'homme est dominant visuel. Est-ce que vous visualisez le sens, les émotions, par exemple le temps. La production allemande est fondée sur une visualisation du temps dans la mise en scène.*

Pascal Dusapin : Le premier metteur en scène, Peter Mussbach (qui avait déjà monté mon *Perelà, uomo du fumo* à l'opéra Bastille en 2003) a d'emblée revisité le thème de l'opéra en proposant en quelque sorte la quatrième ou la cinquième interprétation. Peu après, les Américains ont produit un spectacle populaire, plus basique, un spectacle sur le réel, mais cela avait un avantage étonnant, surtout là-bas, parce que le texte devenait extrêmement clair pour le public. Tout simplement parce que les gens parlent anglais, ce qui n'est pas toujours le cas des Français… Donc les débats s'articulaient toujours autour du texte. Achever un opéra avec « *There is nothing, nothing, nothing, that's the way it is* » est une gageure presque idéologiquement impossible à soutenir aux USA. Cela a créé des débats très intéressants avec les gens et les journalistes parce que les Américains ont pris le texte vraiment de face. Les Français absolument pas. Les Français ne lisent pas les programmes et les critiques n'ont pas le temps. Les Allemands, en revanche, ont une relation beaucoup plus métaphysique à la musique et Faust fait partie de leur patrimoine le plus profond. Les réactions étaient donc très différentes. Mais je n'ai pas répondu à votre question.

Q3 : *Est-ce que vous, vous l'avez visualisé, le temps ? On commence au crépuscule, on finit à l'aube. C'est une nuit complète. Il va mourir. Il est déjà damné au début mais il va mourir, disparaître, être anéanti, annihilé dans cette nuit-là. Est-ce que vous visualisez le déroulement de ce temps ?*

Pascal Dusapin : En fait, mon idée était de faire de Faust un petit homme, comme nous, c'est-à-dire de travailler la question de l'amnésie, de dire et redire que l'homme recommence toujours les mêmes stupidités. Si vous observez le livret, vous constaterez que Faustus est continuellement frappé d'amnésie. Quand ça commence, il est déprimé parce qu'il a perdu. Méphisto se marre. L'ange qui est

aveugle est un pur affect, une pure émotion, il vibre devant l'horreur et en devient presque hystérique. Puis il y a une séquence musicale où Faustus revient vers Méphisto et lui signifie « *Viens, disputons nous encore* », et là on constate qu'il a déjà tout oublié de sa peur. On est en plein cœur du drame et quelque part on ne sait pas si l'histoire n'est pas déjà finie. Ensuite, il va progressivement entrer à l'infini dans cette spéculation qu'il entretient avec Méphisto, mais il oublie à chaque fois ce qui vient de se passer. À la fin il est content et il est prêt à recommencer car il a tout oublié. L'opéra peut toujours recommencer. La partition est très claire à cet égard. C'est une histoire sans fin car elle recommence toujours. Au début, très loin, je voulais que l'on devine une ville, comme une ombre lointaine. Et à la fin, quand le jour se lève, la ville est détruite. Faustus est réjoui devant ces ruines car il a oublié que son action détruit tout. C'est évident que, sachant que cela allait être fait à Berlin, ça travaillait les questions très particulières à cette ville. Mais que voulez-vous dire par « cadre graphique » ?

Q4 : *Je veux dire en termes purement cérébraux. Le temps il a un déroulement et, si on le visualise, on peut le visualiser comme régulier ou comme au contraire avec des accélérations, des ruptures, des retours en arrière… Vous avez répondu partiellement en disant qu'il recommence sans cesse la même chose. C'est la pendule qui tourne, peu importe dans quel sens. C'est un cercle et on revient toujours à douze, mais il me semble qu'il y a une autre visualisation. Le metteur en scène va visualiser, lui, des phénomènes de rupture, d'accélération, de distorsion, il fait tourner son horloge dans tous les sens, et ce n'est pas gratuit. Il y a une symbolique derrière, mais il la rend visuelle, il visualise le temps, tout est construit sur le temps et sur un mouvement rotatif, c'est Togod, je suis au centre d'un cercle équidistant de tous ses points. Il va jusqu'à ce robot de cuisine qui…*

Pascal Dusapin : … Cela n'existe pas dans mon texte, ce robot était une interprétation de Peter Mussbach. Ce qui existe dans mon livret, c'est le livre. On ne sait pas si c'est un grimoire, une Bible, mais en tout cas un livre extrêmement important. Peter en a fait un robot. C'était amusant.

Q5 : *… en plus du livre, il a gardé le livre.*

Pascal Dusapin : … Il voulait en faire une métaphore du monde parce que c'est ... comme une mappemonde, une mappemonde copernicienne.

Q6 : *Il en fait une mécanique… Mais dans votre musique il n'y a pas une régularité de mouvement. Il y a des accélérations, des ralentissements et il y a des retours en arrière. On se demande si c'est bien le crépuscule au début et l'aube à la fin ou si ce n'est pas l'inverse. Est-ce que vous l'avez visualisé ou est-ce que vous êtes resté au niveau de l'affect, de l'émotion ?*

Pascal Dusapin. Non, non, c'est très structuré, c'est très, très construit, tant au niveau des allers et retours dans le temps que des temps eux-mêmes. C'est aussi le propre du cinéma, mais la musique ne peut pas donner le sentiment qu'une chose qui se passe maintenant est arrivée avant comme au cinéma. Ce sont les images qui permettent de dire que l'événement que je vois maintenant est en fait antérieur à ce que j'ai vu tout à l'heure, bien antérieur, que ce que je vois là, maintenant, est une chose qui s'est passée avant ou très longtemps après. En musique, vous pouvez construire les choses comme ça mais vous ne pouvez pas l'entendre. C'est un phénomène très simple, le *feed-back*, qui m'a beaucoup intéressé, non pas pour le faire entendre justement, mais pour construire la musique. C'est pour cette raison qu'il y a quelquefois des choses qui sont faites après d'autres et qui sont interverties presque à la dernière minute, ou même des choses qui sont presque construites à l'envers. Du reste, j'ai écrit, après *Faustus*, une pièce symphonique, *Reverso*, qui est littéralement construite à l'envers. Mais c'est impossible de l'entendre, car vous ne pouvez entendre que de « gauche à droite ». À l'opéra, le texte symbolise des moments un peu différents, et c'est surtout ça que je voulais exprimer. Évidemment, je décide que tout se passera en une nuit mais ça dure une heure vingt-cinq, ça veut dire qu'à l'intérieur il y a des bouts de nuit qui sont plus ou moins longs, comme au cinéma, il y a des accélérations, il y a des freinages, il y a des zones que j'appelle blanches, par exemple l'arrivée de Togod, où c'est la nuit profonde. Dans la partition, je décris tout cela, je décris les états de la nuit. L'an dernier, on a fait une exécution en concert en Allemagne et j'avais fait réaliser par Thierry Coduys, qui est mon assistant pour toutes les questions électroniques, une nuit virtuelle, avec une lune rouge qui monte et puis qui redescend juste pour que le public ait un petit quelque chose à voir. Et on avait fait, sur un écran, avec des images très belles de l'espace, une chose qui bougeait sans que les gens puissent le voir. C'était une image. Vous la regardiez. Vous croyiez qu'elle était fixe, et puis dix minutes après ce n'était plus du tout la même.

Q7 : *Cherchez-vous à vous distancer, mais c'est plus la musique mais pas seulement la musique, le texte aussi, de ce que l'on a l'habitude d'entendre, de ce que l'on a l'habitude de voir, voire de ce que l'on a l'habitude de dire, sur Faust en particulier ?*

Pascal Dusapin : Non, je ne peux pas dire que c'est une chose qui m'anime. En fait, *Faust* est vraiment le symétrique de mon opéra précédent, *Perelà*. En fait, c'est l'histoire inverse. Un homme arrive sur la terre, il a trente-trois ans, il a été engendré par trois mères. Son corps est fait de fumée. C'est un homme de fumée. Il est tellement incroyable que le peuple qui l'accueille lui confie en quelque sorte les clés de la ville et demande à cet homme : « Rédige-nous la loi ! ». On est en plein dans le biblique et quand on demande à cet homme-là qui il est, il répond « *Je suis léger* ». À la fin, il est accusé et menacé de mort par le peuple parce qu'il refuse de rédiger les textes du code. C'est l'anti-Christ, pas l'anté-Christ, mais le Christ de

rêve. Il ne demande rien, vraiment rien du tout. Il renvoie les hommes à leur propre inanité. Quand j'écrivais cet opéra, je cherchais une figure symétrique. Perelà, c'est en quelque sorte un homme qui a tout et qui ne demande rien. Je me suis donc demandé l'inverse. Quel serait un homme qui n'a rien mais qui veut tout ? Et je suis tombé sur la figure de Faust en me posant la question suivante : « Qui serait le Faust d'aujourd'hui ? ». Faust, aujourd'hui, ne serait certainement pas un scientifique épris de connaissance. Je pense qu'il voudrait juste le pouvoir, le pouvoir total, c'est-à-dire l'homme d'aujourd'hui. Celui que le système des sociétés d'aujourd'hui admet comme unique principe.

Q8 : *Mais justement, quand vous dites cela, j'en viens au point suivant. C'est Marlowe, effectivement, mais c'est aussi Goethe, et c'est Macbeth et Faulkner, cités dans la célèbre phrase «* the sound and the fury *». Il me semble que vous avez réussi à intégrer une vision shakespearienne ou faulknérienne dans du Marlowe. Pour Marlowe, Faust est un amuseur public, il se fait plaisir, le pouvoir, il l'a mais il l'a pour ridiculiser les autres et se faire plaisir, à la limite faire rire. Chez Goethe, c'est beaucoup plus complexe puisqu'il va découvrir le pouvoir pour servir les hommes, dans le second en tous cas où il découvre ce pouvoir après bien des périples dans le temps, mais Macbeth est bien pire, puisqu'il est un homme qui n'a pas vraiment le pouvoir, qui prend le pouvoir par les moyens les plus effrayants, le crime, la sorcellerie, tout y passe, et il est détruit par le désordre qu'il introduit et là, on rejoint tout à fait votre vision de Faust.*

Pascal Dusapin : Je suis très intéressé par la figure de Macbeth, jusqu'à me demander quelquefois pourquoi – et sans reprendre le texte de Shakespeare – je ne ferais pas un opéra sur Macbeth.

Q9 : *Il me semble que la dernière scène de The* Sound and the Fury *de Faulkner est parfaitement shakespearienne, et il faut la connaître car elle est pour moi derrière votre construction de Faust. La dernière scène, c'est le blanc qui prend la voiture, qui remonte en ville avec le handicapé mental noir dans la voiture et qui va prendre à contre sens le giratoire autour de la statue du général Lee et ça va déclencher la fureur du petit gamin noir derrière qui n'accepte pas le désordre. On a vraiment, dans une simple scène, toute la problématique shakespearienne. Un élément introduit un désordre, il faudra éliminer tous les gens qui ont pris part à ce désordre pour retrouver l'ordre. Donc c'est l'élimination du désordre par le nettoyage systématique, on dirait le génocide aujourd'hui, et celui qui reprend le pouvoir est très distant par rapport aux principaux protagonistes. Faulkner a saisi cela dans un autre contexte, le contexte racial sudiste, mais c'est cette dynamique, et je trouve que vous avez investi cette dynamique dans un Faust, si on le maintient au niveau Marlowe, qui devrait être un clown. Or il est loin d'être un clown. C'est ça qui m'intéresse, et dans le texte on le voit apparaître progressivement. Est-ce que vous avez pensé à Faulkner ?*

Pascal Dusapin : Macbeth oui, Faulkner non. J'ai lu *The Sound and the Fury* il y a très longtemps et je dois vous avouer que je n'ai pas réfléchi là-dessus. Ce n'est que maintenant que des gens viennent me poser ce type de questions sur *Faustus*. Ce qui m'a frappé quand on a monté *Faustus*, c'est que je partais avec l'idée que je n'aimais pas ce personnage, que je trouvais arrogant. J'avais un problème avec ce type-là. Finalement, je préférais Méphisto parce qu'il a un côté bistrot du commerce, braillard et cynique. Et en fait, quand on l'a monté à Berlin, progressivement, je me suis mis à l'aimer et à m'identifier à lui. J'ai été surpris par la dimension affective que ce personnage créait en moi. Je l'ai trouvé de plus en plus humain, moi qui voulais faire un opéra sur l'inhumanité, je me suis retrouvé en face d'un petit homme qui était comme moi. Cela m'a beaucoup surpris. Ce n'est pas venu tout de suite, mais maintenant j'ai de la tendresse pour ce personnage. Mais je n'ai pas non plus répondu à votre question. *Faustus* était un opéra physiquement épuisant à écrire, parce qu'il a été conçu pour « sonner » d'un seul coup. Une musique d'une heure et demie ou presque, sans chapitres, sans pauses. Il avait fallu inventer une matière qui se régénère en permanence et, en même temps, un texte qui traverse une nuit. *Perelà* m'a demandé encore beaucoup plus de travail, trois ans et demi, mais j'avais des grands mouvements. Le premier chapitre, c'est quarante minutes, puis c'est le chapitre suivant, etc. C'est un opéra beaucoup plus long mais, quelque part, c'est comme si vous sautiez des marches ou comme si vous franchissiez le gué d'une rivière en sautant de pierre en pierre. Tandis que *Faustus*, c'était juste un acte. Mentalement, comme je travaille à la table, c'est un travail de remémoration qui est quelquefois épuisant, et j'ai achevé cette partition complètement épuisé physiquement par une mélodie exsangue, d'une grande tristesse mais que l'on entend pourtant assez tôt dans l'opéra, quand Sly arrive sur scène. Les spécialistes de la spécialité disaient : « Mais c'est un opéra métaphysique, il n'y a pas d'histoire ! ». À l'opéra, il leur faut toujours une histoire. Et je leur réponds, il y a une histoire : c'est un mouvement. Un seul.

Q10 *L'histoire, on ne la voit que si on saisit les arrières derrière. C'est en mettant Marlowe et Goethe ensemble, Macbeth et Faulkner derrière, bien sûr que vous n'êtes pas conscient de tout cela. Certaines références sont devenues subconscientes au mieux, mais elles sont là et elles réapparaissent. On arrive là à ce qui, pour moi, est le plus important. C'est la liaison entre le texte et la musique. Le texte est fortement marqué d'une symbolique numérique, trois symboliques numériques qui s'entrecroisent. La pendule, mais on est à la jointure avec la mise en scène, c'est un peu gênant, cependant elle met en scène la symbolique chrétienne. Symbolique chrétienne que l'on retrouve avec les trois personnages habillés de costumes, la trinité, les deux autres sont différents. Le pentacle est diabolique mais il est divisé en une sorte de trinité et deux espèces de serviteurs. La trinité, il y a le père, le fils et le saint esprit, mais dans quel ordre, qui est le père, le fils et le Saint Esprit. Maintenant, on peut voir aussi dans cette trinité une crucifixion derrière, ce*

qui nous amène à penser que Faust, c'est un Christ. On trouve, quand Faust tire le robot de cuisine de sa boîte, une symbolique qui fait penser que Faust pourrait être peut-être ce Christ quand la pendule indique trois de l'aiguille des heures et neuf de l'aiguille des minutes. Jésus fut arrêté à la troisième heure et mourut à la neuvième. Cette symbolique chrétienne, on la retrouve de bout en bout. Elle est fondée, bien sûr, sur le trois, sur le quatre, voire sur le huit, les trois chiffres principaux du Christ, la trinité, la crucifixion et la résurrection. Mais ça c'est banal, j'allais dire, parce qu'on est dans un contexte chrétien. Le diabolique, le neuf et le cinq, c'est aussi très banal, après tout Faust c'est un sorcier d'une certaine façon. Mais neuf et cinq sont très systématiquement utilisés, surtout quand il y a des mots répétés. Et ce n'est pas gratuit. Mais j'ai trouvé deux exemples parfaits d'une symbolique juive. La premier est :

I! myself! I! But I! Myself! My

Vous avez trois I-I-I et et trois My-My-My. C'est l'étoile de David parfaitement répartie,

I-My-I-I-My-My.

Vous avez deux I et deux My symétriques c'est-à-dire une parfaite étoile. Sur laquelle vous surimposez, c'est typique de Fritz Lang qui fait cela systématiquement dans Metropolis,

self-but-self,

ce qui amène à neuf. Vous pervertissez, dans le texte lui-même, et la musique reprend cela, l'étoile de David en la rendant diabolique. Je me suis dit une fois, ça peut être un accident. Je ne crois pas aux accidents, pas quand c'est aussi parfait. Mais j'en ai cherché d'autres. Il y en a une autre dans les répliques de Faustus,

FAUSTUS: To hold light in my hand!

TOGOD: Look around you!

ANGEL: I know how the story ends…

FAUSTUS: Oh Light

TOGOD: Look around you! Look…

FAUSTUS: To hold light, to hold light, to hold light, more light

ANGEL: And full fire swells… ever greater… redder and redder…

TOGOD: Look around you! Look! Repeat after me!

FAUSTUS: More light, more light, more light (He lets himself slide down along the hands.)

Alors c'est, avec light. deux groupes de light, un premier groupe de six. Là on est bien dans du six, c'est parfait, mais il y a une suite et les six light vont avoir trois light supplémentaires et on arrive à neuf. C'est le même schéma que tout à l'heure, mais celui-là est doublé par les hold, les more et le oh, et vous avez quatre hold, un more, plus trois more supplémentaires qui vont apparaître et un oh, ce qui fait neuf à nouveau, six plus trois, tous centrés sur la lettre o prononcée différemment dans chacun des mots, mais unifiés par leur position par rapport à light, ce qui fait deux fois neuf parallèles, bien que light se découpe en six + trois et que l'autre groupe se découpe en 1 hold + 1 oh + 3 hold (soit 4 hold) + 4 more. Fritz Lang dans Me-

tropolis *utilise ces deux symboliques, la chrétienne et la juive, dans les quinze premières minutes pour montrer comment le spectre antisémite est en train de monter, et celui des banquiers juifs, bien sûr, qui exploitent avec leur Moloch mécanique les ouvriers qui, eux, sont sauvés (la résurrection quand on descend à la ville des ouvriers, d'abord huit fenêtres, puis ensuite sept et sept sur chaque face des bâtiments, la semaine sainte) par les Chrétiens et, bien sûr, Maria. Ce n'est pas le sens du film, mais c'est une extraordinaire image de l'Allemagne de l'époque, la montée de cet antisémitisme anti-juif. On sait ce qui va se produire. Un cas, je pourrais dire que c'est un accident, mais j'en ai deux terriblement bien construits, soit vous êtes un génie inconscient, soit vous… enfin je pense que la musique impose ces rythmiques aussi.*

Pascal Dusapin : Je vais vous répondre très simplement. Je dois être un génie inconscient…

Q11 : *Vous choisissez la solution de la facilité.*

Pascal Dusapin : Non, je m'amuse. Je connais un peu cette symbolique, je l'ai un petit peu abordée, en particulier avec une amie qui me dit toujours : « Ah ce que j'aime chez toi, c'est ton côté juif ! ».

Q12 : *Vous êtes Juif ?*

Pascal Dusapin : Non, et je suis bien incapable de jongler de façon exhaustive avec les notions symboliques que vous convoquez. En revanche, pour établir le texte de *Faustus*, j'ai eu besoin de quelqu'un, Shan Benson. D'origine australienne, Shan connaît très bien les différents anglais, ce qui n'est pas du tout mon cas, et elle a homogénéisé les textes qui avaient diverses provenances et traduit ceux qui ne l'étaient pas. L'anglais de *Faustus* est au début très ancien, et progressivement il devient moderne. Cela a été évidemment très remarqué par le public américain. Au début, le texte vient vraiment de Marlowe, mais on l'a un petit peu modernisé, par exemple, il y avait le « *thou* ». Alors je me suis dit, qu'est-ce qu'on fait, on le garde on le garde pas, finalement on l'a enlevé. Shan Benson avait aussi repéré des mots ou des expressions qui pouvaient poser quelques douloureux problèmes d'interprétation pour un Juif, en particulier vu d'Allemagne.

Au sujet de votre question, la vraie réponse est évidemment que je n'ai pas fait ça sciemment. En revanche, ce qui détermine les répétitions, c'est souvent mon propre corps, ce sont des rythmiques intérieures très physiques. Techniquement, *Faustus* cherchait une intonation naturelle dans la dispute. Si vous écoutez bien tout le début, on a toujours le sentiment qu'ils parlent. Et les hauteurs sont choisies pour que la musique relève de l'élocution parlée et ça c'est la grande leçon intonative de Janacek. Celle que j'ai entendue est dans son écriture extrêmement complexe. Par exemple, Hanno Müller Brachmann, qui a créé à Berlin le rôle de Me-

phisto, avait dit : « J'ai failli mourir quand j'ai vu cette partition, j'ai failli tomber dans les pommes. Je n'ai jamais chanté une partition aussi difficile ! » et Georg Nigl (Faustus) m'a dit la même chose : « C'est pire que Woyzeck ! ». Ils ont failli refuser tous les deux et, en fait, ils se sont mis à travailler. Et tous les deux m'ont dit, surtout Georg, ce n'est qu'au bout d'un moment qu'ils se sont aperçus que je savais faire ce que je leur demandais de faire. Que c'était moi qui l'avais chanté d'abord. Ils s'en sont aperçus quand on a répété. Car lorsque nous répétions, je le faisais avec eux. Je le faisais beaucoup moins bien évidemment, à chacun son métier, mais pour qu'ils comprennent vraiment l'élocution, je leur ai mis mon corps devant le leur, c'est-à-dire j'ai mimé la chose et progressivement ils ont compris qu'en fait ce que je voulais, c'était qu'on ait le sentiment que c'était une improvisation, que ça sortait spontanément. Alors, dans cette sensation qu'ils ont eue du texte, une fois qu'ils avaient dépassé les difficultés techniques, ils se sont aperçus effectivement qu'il y avait des choses qui étaient répétées de manière cyclique, en particulier des choses très ternaires, qu'il y avait des choses que je demandais de faire trois fois, par exemple dans les séquences de bégaiements. Ils m'ont posé la question que vous me posez mais pas du tout avec l'arrière-fond spirituel, et je ne pouvais que leur répondre : « Je ne sais pas moi : quand je fais ça, je le fais comme ça, et ça fait un-deux-trois, quatre-cinq-six ». Alors le cerveau après est capable de repérer lui-même cognitivement les rythmes et de les associer parce que, dans ma musique, il y a énormément de choses symboliques au niveau numérique. Ce n'est jamais gratuit. C'est pourquoi je vous parlais de *Perelà*. *Perelà* s'est construit sur une seconde majeure si-do# et il y a une élévation, car c'est aussi un opéra sur le Christ, c'est-à-dire que le si va sur le do# et dans *Faustus* c'est le do# qui va sur le si, car *Faustus* vient d'en-dessous. Je fais jouer ces deux « lignes mères » qui sont comme deux axes autour desquels tout s'organise. Il y a si-do-do# qui va au ré, etc., et j'unis les deux dans *Faustus*, c'est-à-dire que je les fais communiquer dialectiquement, si on peut dire. Mais c'est dans *Faustus* que cette question est résolue pas dans *Perelà*. C'est intéressant quand vous dites que *Faustus* pourrait être un Christ. Oui, ça, en revanche, c'est un paradoxe que j'ai manipulé moi-même pendant toutes les années de la conception. Au fond ce « Faust-là » n'est préoccupé que d'une chose, c'est de « Lui » parler, il ne le nomme jamais, il ne peut pas Le nommer, mais il dit G…, et c'est bien là le problème du Christ ou de Faustus : nommer Dieu.

Je vais vous raconter une autre chose. Il y a quelques années, je reçois une lettre quand j'avais sorti le disque *Requiem(s)* sur des textes du maître Eckhart, Ce sont des pièces de chœur publiées en 2000 il y a dix ans. Puis on arrive à la création de *Perelà* en 2003 et quelques mois après je reçois une lettre d'une dame qui avait vu *Perelà* plusieurs fois et qui voulait absolument me rencontrer.

J'avais repéré, à son écriture, que c'était probablement une dame âgée, une écriture extrêmement belle comme on n'en voit plus aujourd'hui, et elle me dit : « Vous savez, je n'habite pas très loin de chez vous, d'ailleurs je vous vois régulièrement dans la rue. » À l'époque, j'étais dans le sixième, à deux pas de la rue Van-

neau, et elle me dit : « J'aimerais beaucoup vous voir » et elle me donne son téléphone. Et j'attends. Elle me dit : « Prenez votre temps ». Et puis un jour, en juillet, je lui téléphone. Tout de suite, elle me dit : « Bien, venez ». Elle habitait dans la maison d'André Gide, rue Vanneau. Un magnifique appartement. Une dame de quatre-vingt deux ans. Sublime, et qui me raconte qu'elle a fait mon horoscope. Elle était maquillée. Elle était merveilleuse. Je me suis dit : « Bon, c'est bien, je vais vivre un moment spécial. » Cette dame est théologienne, elle m'a assuré avoir écrit des discours pour je ne sais plus quel pape. Elle s'est donc dit : « Il faut absolument que je fasse l'horoscope théologique de ce garçon. ». Elle ne l'a fait qu'extrêmement rarement dans sa vie. Alors elle a commencé par me dire : « Vous êtes un « sanglier. » Elle a dit en fait : «Vous êtes un sanglier. Vous savez, les sangliers, c'est très gentil mais il faut pas les emmerder. » Comme ça. « Emmerder », ça m'avait frappé que cette dame emploie une expression si ordinaire. Je suis resté des heures chez elle et elle m'a fait une analyse numérologique et astrologique incroyable. Ce qui m'avait le plus frappé, c'était ce qui relevait de la numérologie, enfin la numérologie telle que je l'entends dans notre discussion, pas dans son sens banal. Elle avait dressé une cartographie impressionnante. J'étais bouleversé. Elle s'était enquis de savoir quelle était ma culture religieuse. Je lui ai dit : « À peu près zéro car mon père était un bouffeur de curés. Mais j'étudiais l'orgue, donc je connaissais a peu près les rites. Mais pour le « reste », je n'ai aucune culture profonde ». Aujourd'hui encore, même l'Ascension, je sais jamais ce que c'est. Et cette dame m'avait dit : « Mais votre père a très bien fait. C'est formidable ce qu'il a fait, par cela, il a dégagé chez vous quelque chose de très spirituel. » Dans mon *Requiem(s)*, elle avait repéré les nombres trois, cinq, sept, six, huit, etc. Dans *Pere-là*, à l'oreille, elle avait également repéré des rapports sur la Trinité, Marie, Madeleine qui est symbolisée dans l'opéra par la Marquise di Bellonda. Dans la musique, elle entendait aussi des choses très étonnantes. C'était bouleversant, c'était uniquement affectif, cette dame entendait des affects et c'était implacable. J'ai écouté cela avec toute la distance possible, mais ce qui était intéressant, c'est qu'il y avait bien des choses qui recoupaient des éléments numériques que je maîtrise très bien, je sais lesquels.

Par exemple les cris dans *Faust*, les répétions, tout ça, c'est quand même très, très calculé.

Q13 *Et malgré les sous-titres qui essaient de noyer le poisson en en mettant trop ou pas assez, si vous comptez, c'est toujours le bon nombre qui n'est jamais gratuit.*

Pascal Dusapin, Mais il y a des groupes de trois, de cinq, de sept, des symétries quatre-quatre, donc huit.

Q14 *Il y a du onze ici et là.*

Pascal Dusapin Oui, il y a des onze

Q15 *Il y a du onze qui est extrêmement gênant, du douze qui n'est pas gênant du tout. Il n'y a pas de treize. Je m'attendais à trouver treize parce que « Je te ferai treizième », le treizième signe du zodiaque, etc., toute une autre branche chrétienne qui a été complètement obnubilée puisque c'est de l'apocryphe officiellement. L'évangile de Judas a été publié aux États-Unis avec une présentation de Bart Ehrman, le directeur du département d'études religieuses de l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill qui est nulle. Dan Brown (sur le livre duquel,* The Da Vinci Code, *Ehrman a commis un livre très critique), dans son dernier roman sur la franc-maçonnerie, dit les mêmes sottises. Ils ignorent totalement qu'autrefois le calendrier juif était lunaire et donc avait une année bissextile tous les quatre ans avec un mois supplémentaire qui correspondait au treizième signe du zodiaque, le serpentaire, le guérisseur et quand Jésus dit à Judas : « Je te ferai treizième », ce n'est pas du tout un rejet, au contraire, c'est une promotion, il va être le guérisseur. Le treizième est bénéfique. Dan Brown l'ignore, Erhman l'ignore aussi et donc, quand on connaît un peu cette ancienne culture juive, sémitique, ils mésinterprètent complètement le texte attribué à Judas. Le treizième signe est chez les Babyloniens et les Mésopotamiens, bien sûr, dans tous les horoscopes et les calendriers de cette époque ancienne. En Allier, dans une ancienne énorme abbaye clunisienne (Souvigny), ils ont récupéré un calendrier zodiacal à treize signes. Le Ministère de la Culture vient de remettre sur l'abbatiale d'Issoire ce treizième signe, d'où il avait été enlevé il y avait très longtemps. Il y a eu un moment où le treizième devait gêner. C'était le signe qui était exactement à la liaison, c'était un couloir, entre l'abbatiale et la bibliothèque, enfin le Scriptorium, donc c'était bien le savoir, le savant, et non pas le diable comme certains le voient.*

On en arrive à peu près au bout des questions gênantes que je voulais poser parce que, à mon sens, là, bon, ça c'est là mon travail, travailler le texte, vous me dites que vous êtes conscient de certains rythmes, j'en suis persuadé, tous peut-être pas, des symboliques qu'ils manient, qui se transforment derrière, certainement pas, ça ne me gêne pas que vous transformiez l'étoile de David et que vous la diabolisiez un tout petit peu.

Pascal Dusapin : Mais je n'ai aucune intention de diaboliser l'étoile de David !

Q16 *Il faut, à mon sens, dépasser l'antisémitisme primaire.*

Pascal Dusapin : Que vient faire ici « l'antisémitisme primaire » ?

Q17 *Non, mais Faust est dans une telle tradition qu'il me semble que cela est presque normal. Mais, effectivement, la liaison entre six et neuf est assez, enfin moi je l'ai trouvé plusieurs fois. Entre six et neuf, je vois votre logique, c'est musical,*

Trois-six-neuf. C'est le ternarisme que vous prolongez dans un troisième mouvement.

Pascal Dusapin : Je ne manipule pas des symboles mais j'ai des préoccupations très formelles. Celle qui concerne le chiffre trois par exemple, ce que je suis en train de faire en ce moment, là sur cette table, aussi le sept et les symétries que, paradoxalement, ces deux chiffres impairs engendrent. Les combinatoires de ces chiffres qui se retrouvent au fond d'une histoire – même sacrée – ne sont pas toujours si étonnantes.

Q18 *Et c'est bien pour ça qu'il ne faut pas jeter immédiatement, enfin pousser des hauts cris. C'est une logique, une rythmique musicale, qui devient une rythmique linguistique en anglais. C'est fondamental, c'est Shakespeare, ce n'est pas tant Marlowe, mais Shakespeare qui considère le binaire, le rythme iambique comme étant l'ordre normal, et le ternaire comme étant systématiquement la «* disruption *» ou désordre. Il l'utilise à tous les niveaux, les assonances, les répétitions, les rimes, les rythmes, la syntaxe, absolument tous les niveaux. Le meilleur exemple, c'est la conclusion de* La Mégère Apprivoisée, *la meilleure interprétation que j'aie jamais vue est celle d'Elizabeth Taylor. Cette brave mégère qui a été apprivoisée dit à sa sœur de se marier et lui donne tous les arguments possibles et inimaginables de se marier, devenir une bonne épouse, etc., mais entièrement avec une rythmique ternaire. Et Elizabeth Taylor a dû saisir ça et elle le fait, elle le rend de telle sorte qu'on se dit elle lui raconte des craques devant tout le monde.*

Pascal Dusapin : Mais elle l'a fait au théâtre ?

Q19 *Au cinéma. C'est absolument sublime. Ça, c'est shakespearien, le ternaire c'est le désordre, ce qui bien sûr pour les Chrétiens pose un problème. La Trinité est le désordre, bien sûr, la crucifixion. Ça finit toujours mal la trinité.*

Pascal Dusapin : Et vous, vous travaillez sur ces notions-là de façon spécifique ?

Q20 *J'y travaille depuis pas mal de temps, d'abord parce que depuis quinze ans que je suis en Auvergne je me suis amusé à découvrir l'art roman ancien. Cet art en est plein et on ne comprend rien si on ne comprend pas ces symboliques. Ensuite en anglais, je suis linguiste et on m'a demandé il y a très longtemps,il y a une douzaine d'années de travailler la stylistique shakespearienne pour des publications pour agrégatifs, et depuis je collabore aux revues universitaires d'Avignon pour ces questions et l'approche stylistique chez Shakespeare est définitivement numérique. Les Shakespeariens officiels de Paris 3 sont totalement contre parce qu'ils considèrent que Shakespeare n'est pas cabaliste. Il n'est peut-être pas cabaliste, mais la symbolique numérique, c'est tout lui. Les pièces ont un chiffre fétiche. Richard III c'est neuf, Cléopâtre c'est onze. Il a utilisé ces symboliques-là de façon*

systématique de bout en bout. Le personnage s'identifie à un numéro. Alors neuf, bien sûr, c'est diabolique.

Pascal Dusapin : Il y a toujours des moments critiques avec les chiffres. J'ai composé un opéra un peu particulier dans les années quatre-vingt-dix sur un texte de Gertrude Stein, *To Be Sung*. L'artiste américain James Turrell en a fait la scénographie. C'était un spectacle très particulier avec juste trois chanteuses, un speaker et sept musiciens. C'est un petit opéra qui a été extrêmement complexe à monter parce qu'il fallait pour James Turrel une installation lumineuse très complexe. Mais si l'on considère juste la partition, il y a trente-neuf sections et je me souviendrai toute ma vie d'une musicologue qui devant moi a fait une présentation de cet opéra (dans le cadre d'une académie organisée autour de mon travail) où elle prouvait par a + b, calculette à l'appui, que tous les rapports qui unissaient les trente-neuf sections étaient reliés par le chiffre d'or, donc le fameux 1,618. Je n'avais pas pensé à ça. Mais on sait ce qu'il en est du nombre d'or… Après on m'a demandé de commenter. J'ai donc dit que je n'avais jamais pensé à ça. Elle avait calculé non seulement le rapport des sections entre elles mais aussi de chacune des trente-neuf avec les autres trente-huit. Ça marchait dans tous les cas. Elle avait mesuré les temps théoriques de la partition, elle avait tout chronométré. Donc on avait des temps qui ne correspondaient pas au temps musical parce que la musique, ça bouge constamment temporellement. Elle avait de cet opéra une conception purement mathématique. Quand elle m'a demandé ce que j'en pensais, je lui ai dit ; « Non, je ne sais pas tout ça ».

Q21 *Mais, en même temps, les cabalistes vous diraient que c'est tout à fait normal, le chiffre d'or, comme PI d'ailleurs, PI et PHI sont deux rapports fondamentaux dans la nature. Parce qu'on est produit par une certaine génétique, on est entièrement construit sur la base de ces deux rapports.*

Pascal Dusapin : J'ai étudié la question des chiffres. J'étais un élève de Xenakis et, comme on sait, il avait une relation avec les mathématiques très forte et moi qui étais plutôt nul en mathématiques je me suis passionné pour ça. J'ai longtemps imprégné le monde de mes notes de musique de rapports numériques. Xenakis disait une chose que j'aimais beaucoup : « Les musiciens font des mathématiques sans le savoir ». Il disait que lorsque Bach fait pan pan pan pan pan pan [six battements lents], et qu'ensuite il fait pan pan pan pan pan pan pan [six battements deux fois plus rapides], il divise par deux puisqu'il passe de la croche à la double. J'avais dix-huit ans et je trouvais ça magique. Par exemple, quand j'ai donné ces cours au Collège de France en 2007, je m'étais demandé si je devais parler de ça dans mon travail et je ne l'ai pas fait. Au Collège, j'ai surtout présenté un environnement d'intérêts. Je m'intéresse à la morphogenèse, aux fractales, à Deleuze, et je bricole avec tout ça l'architecture, la photo etc., mais sur la question des rapports numériques de formes je n'ai rien dit. Par exemple, vous voyez cette pièce [il prend

une partition en cours d'écriture sur son bureau], c'est un second mouvement. Voyez, il y a une musique, peu importe laquelle, puis ensuite il y a des paquets comme ça. Il y a une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept interventions. Ce sont les harmoniques de violons. Il y a deux musiques ensemble. Une trame très longue comme ça, comme une espèce d'adagio Mahlérien. Et il y a quelque chose qui, dès le début, va tenter d'arrêter le processus. Alors ça commence, il y a juste trois musiciens, qui sont dans l'espace d'ailleurs, c'est un trio de cuivres, comme dans *Faustus*, le même que dans *Faustus* où il y a trois musiciens qui sont dans l'espace, qui sont relayés par des moyens électroniques, mais en tout cas il y a trois cuivres qui font un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, et l'orchestre commence et dans l'orchestre il y a toute une série de solistes qui vont essayer de manger la matière qui vient de commencer et ils vont s'y reprendre à sept fois et quand le « processus » est enclenché, qu'il va pouvoir se combiner, je l'arrête c'est-à-dire que tout d'un coup la musique s'ouvre très lentement et va devenir imperturbablement de plus en plus fragile. À un moment, je mets dans l'orchestre « de plus en plus fragile ». Pourquoi je vous raconte ça, c'est parce que ce dispositif est essentiellement numérique. D'ailleurs, j'ai loupé le principal. J'ai dit huit, mais ce n'est pas huit, c'est neuf, regardez la première mesure est vide, il y a un point d'orgue dessus.

Q22 *Pourquoi, en fait, il y a une mesure vide en début ?*

Pascal Dusapin : Je fais ça de temps en temps, c'est pour dire aux musiciens, au chef, concentrez-vous.

Q23 *Je l'entends bien. Mais pour nous, les auditeurs, c'est huit. On voit simplement le chef qui doit battre un peu…*

Pascal Dusapin : On peut pas savoir. Il ne bat même pas puisqu'il y a un point d'orgue. Il va faire comme ça, comme s'il n'y avait pas de mesure. Pour le chef, que ce soit comme ça ou comme ça ne change rien sauf que c'est moi qui lui dit : « Fais attention là, quand tu commences, réfléchis avant… Pense avant. » Et ça fait neuf, ça fait neuf mesures même si on n'en entend que huit.

Q24 *Pour nous, ça fais huit mais pour lui, ça fait neuf.*

Pascal Dusapin : Pour lui, ça fait neuf. Donc ça change tout.

Q25 *Mais pour en revenir à sept, sept a deux sens. C'est la semaine sainte, bien sûr. En hébreu, c'est le deuil, un deuil de sept jours. C'est shiva'h, faire shiva'h. Sept est un chiffre extrêmement délicat à utiliser parce qu'en fonction des environnements il va prendre un sens ou un autre. Je mets ensemble et je croise vos références parce que, quand même, vous pervertissiez un six en neuf, ce n'est pas une*

marque d'antisémitisme, c'est davantage une symbolique qui en envahit une autre. Si vous ajoutez en plus la Trinité chrétienne (trois et trois font six) vous avez les trois qui se rejoignent. C'est une dialectique. Le texte veut bien dire cela :

I! myself! I! But I! Myself! My

Il ne veut dire qu'une chose : il ne sait plus qui il est. Et ça, c'est très important, et vous le dites par les rythmiques, par la symbolique numérique, par la musique, par l'élocution. Il me semble que c'est plutôt un croisement de symboliques, plus que construire à la Fritz Lang une symbolique contre l'autre. Reprenez les quinze premières minutes de Metropolis. *Arrêtez toutes les trois minutes et comptez les fenêtres, comptez les fenêtres encore, et encore. Comptez les ouvriers en brigade. Ils sont six sur six, bien sûr. Moloch. Regardez la machine avant qu'elle ne devienne Moloch : un carré de quatre groupes d'ouvriers, trois ouvriers, trois ouvriers, trois ouvriers, trois ouvriers dans tous les sens ça fait six (six combinaisons possibles aussi). Et Moloch, bien sûr. Moloch, c'est le dieu dans l'Ancien Testament qui est interdit dans le Lévitique. Il est interdit de continuer à sacrifier des enfants à Moloch. L'horreur donc, mais c'est merveilleusement bien fait par Fritz Lang. Mais nous, aujourd'hui, ne le voyons pas. Nous ne comprenons plus du tout cela. Alors il faut arrêter, compter et ensuite expliquer ces symboliques. Une étudiante a protesté cette année, vous nous avez empêchés de jouir du film. On n'est pas là pour jouir du film. On est là pour apprendre quelque chose. Mais ces symboliques-là, il me semble que vous en croisez trois et la musique est la jointure entre les trois.*

Pascal Dusapin : La musique est la jointure. Quand je compose, je cache énormément de choses, je mets des substances dans la musique qui peuvent être quelquefois reliées à des personnes ou des situations particulières. Par exemple, [Il retrouve une partition et des morceaux découpés sur sa table de travail], si vous prenez cette page, c'était comme ça avant. [Il montre comment les morceaux s'emboitent dans la page complète et correspondent à des réécritures de certains passages.] J'étais ennuyé avec ce passage, je trouvais ça mou, il y avait quelque chose qui n'allait pas. Puis j'ai eu une idée. Ce que j'ai réalisé est à peu de chose près exactement la même musique, sauf que j'ai introduit des dissymétries numériques et des rapports de chiffres qui portent différemment le corps du chef d'orchestre. Celui-ci va les transmettre à l'orchestre afin de rendre visibles, donc audibles, ces dissymétries. Ça ajoute une très légère tension, indescriptible, mais qui donne tout à coup à la matière une forme et un flux beaucoup plus organique, plus naturel. Les musiciens seront donc dans un comptage de mesures extrêmement différent. Au lieu de faire un deux trois quatre [très lent] ils vont avoir d'abord un sept croches, ça va faire un deux trois quatre cinq six sept [rapide] un deux trois quatre [rythme lent du début] et un deux trois quatre cinq six [plus rapide] un deux trois quatre cinq [lent] et un deux trois quatre [lent] et un deux trois quatre cinq six [plus rapide], et en plus ces mesures se répètent. Cela va créer un rapport organique qui offrira au temps de la musique un sentiment plus tendu, plus intense, plus expressif.

Q26 *Ces valeurs symboliques provoquent des émotions !*

Pascal Dusapin : … Oui, elles émettent des valeurs qui incitent aux émotions.

Q27 *On retrouve ici Alain Daniélou [*Sémantique musicale, Hermann, 1967*] du temps où il était à Berlin et qu'il travaillait la valeur numérique des intervalles et leur valeur émotionnelle. Il est passé en Inde. Il a une approche similaire. Est-ce que des éléments numériques parfaitement inconscients quant à la valeur des intervalles déterminent effectivement ces valeurs ? Est-ce que ces éléments numériques ont des résonnances avec les mêmes éléments numériques qui sont en nous ? Je ne retrouve pas cela qu'en musique, je retrouve cette discussion absolument partout. Le langage a été inventé par l'homme il est donc une image du cerveau. Il n'est pas inné dans le cerveau, il a été produit par le cerveau, et qu'il soit en phase avec le cerveau est normal puisqu'il a été produit par le cerveau. Le cerveau ne peut produire que quelque chose qui soit en phase avec lui.*

Pascal Dusapin : Quand j'étais au Collège de France, j'ai rencontré Stanislas Dehaene, qui y est professeur de psychologie cognitive. Je l'ai invité dans une académie au Festival d'Aix où j'étais, à l'occasion de mon opéra [*Passion*, 2008], professeur avec des artistes d'obédiences différentes, des compositeurs, des architectes, des scénographes, des cinéastes. J'ai dit : « On va arrêter de parler d'opéra pour rien, parce que en gros l'opéra c'est voir et entendre en même temps. Alors on va demander à un grand scientifique ce qui se passe dans la tête quand on voit et qu'on écoute en même temps, puis on réexaminera nos débats esthétiques. » J'ai beaucoup parlé de ça avec Stanislas et lui-même a beaucoup travaillé sur les bébés, car il a écrit un livre sur l'apprentissage des mathématiques et les bébés. Et quand un homme comme lui vous explique ce qu'est un cerveau, comment ça se développe, on écoute. Il dit : « Un cerveau, tu le déplies, ça fait deux mètres carrés, alors tu peux dire là c'est l'ouïe, et là c'est la vue, etc. ». Et il explique que le cerveau stocke les données et comment un bébé va apprendre, ou même nous, parce que l'on peut toujours apprendre et modifier notre cerveau en permanence toute notre vie et comment ce cerveau va stocker les données numériques, les rapports, il va induire sur le corps les déséquilibres que nos rapports aux choses implicitent. C'est fascinant. La musique, dans les sciences cognitives aujourd'hui fait partie de tout un champ de la psychologie cognitive. Mais certains scientifiques ne comprennent pas vraiment l'art, en particulier la musique, ils sont fascinés mais ils ne comprennent pas très bien. En revanche, à Aix, ce que Stanislas nous a raconté ce jour-là était passionnant.

Q28 *Ils viennent de loin ? Il faut penser à Chomsky qui disait et qui pense encore, et toute l'école linguistique américaine continue à penser, que la capacité langagière est innée, que la grammaire est innée. Les cognitivistes sont sortis de cela, essaient d'en sortir mais couper le cordon ombilical avec Chomsky, c'est de toute*

façon très difficile. Ils continuent à penser que le cerveau a a priori *un certain nombre de stabilités qu'il ne peut pas remettre en cause. Or, ça n'expliquerait pas pourquoi on peut apprendre une langue étrangère, pourquoi on peut apprendre la musique, pourquoi les gens qui sont de langue chinoise native ont des taux d'oreilles parfaites infiniment plus élevés que les autres. La langue chinoise est une langue tonale, une des rares langues tonales qui existent.*

Pascal Dusapin : Oui, le taux d'oreille absolue en Asie est plus important que dans le monde occidental. Il y a deux semaines, j'étais au Japon et je trouve que les Japonais ont une langue très chorale, une langue qui produit naturellement des chœurs. Quand vous allez dans un magasin et que vous avez trois quatre personnes qui se remercient les unes les autres avec « *Arigato gozaïmasu* », tous en même temps, cela crée des harmonies extraordinaires, avec des notes, des accords extrêmement complexes, voire micro-tonaux. J'ai questionné des japonais sur la façon dont ils apprennent la musique car, pour la plupart, ils n'étudient que la musique occidentale. Dans une académie de musique, vous avez des violonistes, des pianistes et ils apprennent Debussy, Schubert, Beethoven, etc., comme chez nous. Dans cette tradition qui n'est pas la leur, comment intègrent-ils la musique et l'intonation de leur langue dont on sait qu'elle est à mille lieues de la nôtre ? Mais la musique occidentale est constituée sur notre langue, nos langues. Même si le solfège normalise tout cela et renomme chacun des éléments de façon universelle…

Entretien avec* PASCAL DUSAPIN *réalisé par
Jacques COULARDEAU
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

L'EXPÉRIENCE ET L'IMAGINATION DANS LE THÉÂTRE DE SAM SHEPARD : DE LA DÉCOUVERTE DE SOI À L'ÉCRITURE THÉÂTRALE

En 1980, après environ vingt ans d'expérience théâtrale, Sam Shepard décide de partager son expérience de dramaturge au cours d'un atelier baptisé « *Camp Shepard* » lors du « *Bay Area Playwrights' Festival* » dans le Marin County aux États Unis. Cet atelier rassemble des auteurs dramatiques venus là pour apprendre, confronter et approfondir pendant trois semaines certaines des convictions du dramaturge, cette année-là, et en particulier celle concernant le sens qu'il donne à l'écriture, son émanation et son aboutissement dans la construction d'un personnage et d'une situation. À la question qui lui fut posée sa réponse fut celle-ci :

> *Writing is a journey of self-discovery (…) Imagination takes you so far, as far as your experience goes. It isn't a question of having to write about ourselves, but of contacting in ourselves the elements – forces and tendencies – that are characters (…)*[1]

L'imagination et l'expérience : mots-clefs et motivation de l'œuvre de Sam Shepard qui vont guider cet essai sur le thème du vrai et du faux au théâtre. Comment ces termes sont-ils liés et inhérents l'un à l'autre, comment s'accordent-ils pour réaliser un théâtre qui veut toucher et surprendre, « révéler » ou en tout cas « mettre en évidence », par l'expérience théâtrale et ses personnages, la complexité d'un « moi » que l'on pense homogène, l'(impossible) intégration de l' « homme » à la société et, pour finir, comment son art parvient-il à traduire au travers de son originalité une certaine vérité alimentée par son expérience de la vie ? Les questions étant posées, il s'agit de faire s'accorder l'œuvre et les propos du dramaturge concernant sa vision et son projet de l'exprimer via la scène, physiquement et verbalement, par le biais de ses personnages et des situations qu'ils créent. Pour ce faire, le détour par quelques unes de ses pièces s'impose afin de suivre son cheminement englobant les « *happenings* » de ses débuts des années soixante et les pièces qui ont suivi.

---

[1]Ellen Oumano, *SAM SHEPARD, The Life and Work Of An American Dreamer* (St Martin's Press mass market edition/May 1987), p.134. *Écrire, c'est partir à la recherche de soi-même (…) Votre imagination vous entraîne très loin, au point de rejoindre votre expérience. Il ne s'agit pas d'écrire au sujet de nous-mêmes, mais de contacter en nous les éléments – les forces et les tendances – qui sont les personnages*.

L'expérience

Ce sont presque cinq décennies d'écriture que Shepard nous a déjà offertes, immense pan de vie constituant son expérience réappropriée par son imagination et mise au service d'un style à l'originalité déroutante tout autant qu'émouvante. Autodidacte, c'est dans sa période newyorkaise, et en devenant acteur et metteur en scène se confrontant au public, que Shepard a compris que la seule facilité d'écriture d'une pièce jaillie de son imagination ne suffisait pas. Le passage à la mise en scène, étant une autre affaire qui implique la faisabilité, a constitué un problème qu'il a rencontré très tôt l'obligeant à réécrire et à prendre en considération la réalité physique et matérielle de la mise en scène. Cette double fonction d'écrivain et de metteur en scène, loin d'être restrictive, lui a bien au contraire ouvert un champ d'expression qu'il n'a cessé d'explorer pour créer cette connivence du mot et de l'image qui est le sceau d'un théâtre exclusivement basé sur l'expérience/vie transposée à la scène à des fins qui, tout au long de sa carrière, vont s'affiner et s'approfondir.

C'est en produisant *La Turista* (1967), ni sa première pièce ni sa première mise en scène, que Shepard a pris réellement conscience du lien qui enchaîne l'écriture et la mise en scène, tant l'élaboration de la dernière scène de cette pièce, qui voit Kent, l'un des deux héros de la pièce avec Salem, son amie, fuir en se projetant dans le décors, le traversant et ne laissant de lui que sa silhouette dessinée dans le fond de la scène, lui a demandé de travail, de recherche, et surtout d'approfondissement de son personnage et de l'impact émotionnel sur le spectateur/lecteur. Fin étonnante, impressionnante visuellement par sa soudaineté, drôle aussi par son association immédiate au « *cartoon* », et intellectuellement déroutante par son absence de sens immédiat, mais réussite pour son auteur qui a touché sa vérité théâtrale centrée sur l'image qui doit subjuguer. Cette mise en scène est une révélation pour Shepard du potentiel que détient le théâtre déterminant son choix de se consacrer à l'écriture théâtrale, conscient dès lors de l'acharnement que cela implique mais confortant son enthousiasme et son audace. Faut-il y voir une évolution, une étape nouvelle franchie, une suite logique aux improvisations des *happenings* du « Off-Off-Broadway » du tout début des années soixante, sans renier ces années qui sont le balbutiement mais indéniablement le socle stylistique de toute son œuvre ?

Afin de suivre l'évolution d'un auteur « né » d'une toute première expérience dans une compagnie de théâtre amateur qui l'a mené jusqu'à New York en 1963 à l'âge de 19 ans, où il a immédiatement intégré le monde des artistes dits marginaux : écrivains, metteurs en scène, musiciens aussi bien rock que jazz, il est nécessaire de prendre en compte cette expérience newyorkaise de Sam Shepard. Il a vécu l'émergence du courant « Off-Off Broadway », il a eu très tôt dans ses mains le texte de Beckett *En attendant Godot*, addition d'éléments dans cette pépinière de la création qui lui ont permis de trouver sa voix/voie par le biais d'une expression

théâtrale nouvelle qu'il a façonnée et mise au service de sa recherche de spontanéité inséparable de l'authenticité qu'il veut voir surgir de ses représentations théâtrales. Autre élément d'importance qu'est sa participation aux ateliers de l'Open Theatre, où Joseph Chaikin enseignait l'art de la transformation ou de la métamorphose, le passage d'un état psychologique ou mental à un autre, d'un personnage à un autre en recherchant au plus profond de soi cet état ou ce personnage et son « comment » faire surgir cet autre en soi, pour en faire un personnage vrai et non vraisemblable. Précisons que Shepard met constamment l'accent sur l'opposition intérieur/extérieur (inside/outside) : ce que l'on est, ce que l'on montre et, par là-même, la dualité et le conflit avec soi-même, avec les autres.

C'est durant ces années où il travaillait au *Village Gate* (une boite de nuit où se retrouvaient les « grands » du jazz) en tant que serveur la nuit, côtoyant des musiciens célèbres mais surtout de jeunes écrivains et la nouvelle génération de metteurs en scènes en quête de talents innovants, gagnant leur vie la nuit pour se consacrer à leur passion le jour, que Shepard a pu s'essayer à la mise en scène mais d'abord à accepter de livrer son travail au public et à sa critique. La mise en scène de sa première pièce *Cowboys* (perdue aujourd'hui), jouée en même temps que *Rock Garden* (1964), inaugure son entrée très vite remarquée dans le monde du théâtre. Entrée qu'il met en balance avec son désir de devenir musicien de rock ou de jazz et dont les pièces de la période newyorkaise (1963-1971) et post-londonienne (jusqu'en 1976 environ) sont tant empreintes, pour ne pas dire en étroite relation, musique et personnage intimement liés, s'incarnant parfois l'un dans l'autre. Dans *Angel City* où, comme le souligne Shepard, la présence du saxophoniste (…) *…is felt as a shadow to the other actor. His playing remains aloof and above the chaos for the most part*[2], ou soulignant et accompagnant le déroulement de l'action comme le pianiste dans *Suicide in Bflat*, sorte de sur-lignage rappelant les pianistes accompagnant les premiers films muets : *(…) PIANO PLAYER begins to play, accompanying Louis as he speaks.(...)*[3] , le nom lui-même «PIANO PLAYER » signe dans cette pièce sa non existence en tant que personnage.

De l'expérience à l'imagination : la possibilité d'un théâtre en « trois dimensions » pour créer l'image totale

Attirance contrariée, donc, entre musique et écriture. Mais c'est le théâtre qui va l'emporter, comme en témoigne une production d'environ vingt pièces de théâtre en dix ans (sans compter celles qui n'ont pas été jouées ou publiées) pendant sa période newyorkaise. Ces premières pièces vont lui permettre d'élaborer sa tech-

[2] Sam Shepard, *Angel City, in Sam Shepard - Fool for Love and Other Plays*, A Bantan Book, 1984; p.61: *(…) Sa présence est ressentis comme une ombre par les autres acteurs. La plupart du temps sa musique reste lointaine et au-dessus du chaos. (…)*

[3] *Suicide in Bflat*, opus cité, p. 196 : (…) *PIANISTE commence à jouer, accompagnant Louis alors qu'il parle. (…)*

nique théâtrale, utiliser la scène pour satisfaire sa propre vision, définir ce qu'il entend par théâtre, personnage, importance et pertinence de la musique, de la langue et de tous les artifices théâtraux qui permettent une « représentation en trois dimensions ». Tout cela pour faire émerger sensations et émotions, mémoires, qu'il veut voir éclater sur scène. Son but est de réussir à tirer de sa vie, de son expérience, une vérité à laquelle un public sera réceptif ou se retrouvera. Ainsi il puise dans son quotidien newyorkais, plus tard dans ce qu'il a retenu de son enfance et son adolescence dans un village perdu du sud ouest des États-Unis ; son passage de l'ouest des États-Unis à l'est de ce même pays, sa première rupture, son passage à l'âge d'homme qu'il métaphorise dans *Rock Garden*, suivi de son « exil » londonien qui sera un nouveau révélateur. Autant d'expériences soumises à son observatoire intérieur qui laissent leurs traces jusqu'à attirer son attention sur des sentiments qui se rejoignent et, de plus en plus, l'obsèdent : l'impossible cohésion d'un moi unique et l'étrangeté à soi-même qui s'apparente à une sorte de schizophrénie qu'il décrit comme étant une « double nature » :

> *It's a real thing, double nature. I think we're split in a much more devastating way than psychology can even reveal. It's not so cute. Not some little thing we can get over. It's something we've got to live with*[4].

Les souvenirs et les « images » qu'il a retenus de son enfance et de sa vie en général se sont imprimés dans son inconscient qui a formé ce qu'il appelle sa « bibliothèque intérieure », culture/sensibilité personnelle dont il prendra véritablement la mesure et l'intensité lors de sa période londonienne, à partir de 1971 et pour environ trois ans, et qui le verra revenir non à New York mais à San Francisco, retour à l'Ouest, à la source ! Mais c'est à Londres qu'il prendra conscience de son « américanité », de ce qui la différencie de toute autre culture jusqu'à le rendre « étranger » à son nouvel environnement, à sentir la « distance » physique et psychologique qui le sépare de son pays :

> *(…) I mean it wasn't until I came to England that I found out what it means to be an American. Nothing really makes sense when you're there, but the more distant you are from it, the more the implications of what you grew up with start to emerge.* [5]

---

[4] Laura GRAHAM, *Sam Shepard Theme, Image and the director*; American University Studies, Peter Lang Publishing, Inc., New York 1995; p192 : *C'est quelque chose de vrai la double nature. Je crois que l'on est partagé d'une façon bien plus dévastatrice que la psychologie puisse jamais révéler. Ce n'est pas si simple. Pas une broutille que l'on peut laisser de côté. C'est quelque chose avec lequel on doit vivre.*

[5] Kenneth Chubb and the editors of Theatre Quaterly, "Metaphors, Mad dogs and Old time Cowboys, interview with Sam Shepard", ed. Bonnie Marranca, *American Dreams, the Imagination of Sam Shepard*, PAJ Publications, 1981; p.198: (…) *Ce n'est qu'en arrivant en Angleterre que j'ai compris ce que veut dire être américain. Ça n'a aucun intérêt quand vous y êtes, mais plus vous vous en éloignez et plus les effets du lieu dans lequel vous avez grandi commencent à se faire sentir.*

Sa vérité est là : dans la réalité insoupçonnée de sa propre vie, sa source, et dans sa réappropriation intime et subjective ; pour ce faire, la scène est le lieu idéal, ouvert à l'infini, c'est en tout cas le choix exprimé par Shepard dans une réponse qu'il fit lors d'une interview avec Kenneth Chubb à Londres pour le journal Theatre Quartely concernant cette volonté d'écrire pour le théâtre :

> *The fantastic thing about theatre is that it can make something be seen that's invisible, and that's where my interest in theatre is – that you can be watching this thing happening with actors and costumes and light and set and language, and even plot, and something emerges from beyond that, and that's the image part that I'm looking for, that's the sort of added dimension.*[6]

C'est donc la scène et par conséquent la mise en scène dans sa possibilité d'offrir un développement d'images, de figurations mentales, que Shepard crée son lien unique avec le spectateur : il veut que celui-ci se trouve viscéralement touché par ce qu'il est en train de vivre, que l'expérience théâtrale soit pour l'auteur mais aussi pour le spectateur. Antonin Artaud n'est pas loin, qui dans *Le Théâtre et son Double* définit le langage comme « une poésie dans l'espace qui se résoudra dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots. (…). …cette poésie dans l'espace, capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalant aux images des mots. (…) »[7]. Shepard étend, concrétise cette poésie dans l'espace dans toute son œuvre, ce sont ses personnages en osmose avec un environnement scénique précis qui la génèrent et la véhiculent.

Le mot et l'image : l'alliance qui permet de montrer l'invisible et atteindre cette « dimension supplémentaire » que peut offrir le théâtre

Puisque ses personnages émanent autant de sa mémoire que de sa propre observation de son environnement, son art va consister à leur accorder une autonomie hors norme, que seule la scène peut permettre. Cette autonomie devient une opportunité infernale, indomptable, que Shepard, qui s'efface dès lors qu'un personnage prend vie dans son imagination, utilise pour lui permettre une liberté totale d'expression dans le l'incontournable périmètre scénique. Cette faculté d'introspection, cette recherche de l'« inconnu » en soi-même, mentionnée en début de cet essai, devient un trait dont il investit ses personnages avec pour intention de les

---

3Kenneth Chubb and the editors of Theatre Quaterly, "metaphors, *Mad dogs* and *Old Time Cowboy*", interview with Sam Shepard, opus cite, p.197: *Ce qu'il y a de fantastique au théâtre, c'est que l'on peut montrer l'invisible, de là mon intérêt pour le théâtre – vous êtes en train de regarder ces acteurs, ces costumes, cette lumière, ce décor et quelque chose émerge de bien au-delà de cela, et c'est cette image là que je recherche, cette sorte de dimension supplémentaire.*

[7] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, éd. Gallimard, 1964, p. 57.

pousser à bout, de les faire sortir d'eux-mêmes. Ils deviennent méconnaissables à eux-mêmes comme le définit Shepard lorsqu'il s'exprime sur les personnages de *Fourteen Hundred Thousand* :

> (…) *They are the* same *people, but the situations are different. What I was interested in was, like, you see somebody, and you have an impression of that person from seeing them – the way they talk and behave – but underneath many, many different possibilities could be going on…(…) It's not as though you started out with a character who suddenly developed into another character – It's the same character, who's enlivened by animals or demons, or whatever's inside of him. Everybody's like that…*[8]

Si la citation est suffisamment explicite elle est ponctuée par une pensée frappante et révélatrice d'une vérité que Shepard veut faire jaillir de ses pièces : *tout le monde est comme ça*, sous-entendant qu'en chacun de nous sont tapis animaux et démons, en tout cas d'autres expressions de notre « moi » que nos codes sociaux font taire : la société ne permet pas le Théâtre Total, au sens artaudien du terme, d'où la nécessité du théâtre, lieu hors la vie, révélateur de ce que l'être social maintient sous contrôle.

C'est cette liberté inhérente au personnage qui permet d'atteindre à l'authenticité recherchée au plus au point par un jeu théâtral spécifique, basé sur une suite d'actions plus ou moins en relation les unes avec les autres, à priori dénuées de sens, s'apparentant d'une certaine façon au surréalisme et à l'absurde. *La Turista* est la pièce la plus aboutie dans la double exigence qu'à Shepard de montrer par une situation relativement anodine du confinement de deux personnages (Kent et Salem) dans un hôtel au Mexique à cause d'une dysenterie, un autre mal plus profond, inhérent au personnage masculin shepardien qu'est celui de l'enfermement mental et de l'aliénation auquel s'adjoint une soif de liberté qui éclatera à la fin de la pièce par la fuite spectaculaire mentionnée plus haut. Ce thème majeur et récurrent, théâtralisé par une technique apparentée à aucune autre si ce n'est, comme le suggère Richard Gilman dans son introduction à *Seven Plays*, que Shepard a appris dans l'ombre des auteurs de l'absurde, dans leur mouvance, *in the same atmosphere of rejection of linear construction, cause and effect sequences, logical procedures, coherent and consistent characters, and the tying of language to explicit meanings that distinguished the new drama from its predessessors*[9]. Technique qui

---

[8] Kenneth Chubb in Bonnie Marranca, opus cité, p. 197 : *Ce sont les* mêmes *personnes, mais les situations sont différentes. Moi ce qui m'intéresse c'est, comment dire, voir quelqu'un, et saisir l'impression qui se dégage de cette personne, dans la façon dont elle parle ou se comporte, mais qu'aussi elle recèle un millier d'autres possibilités qui pourraient se révéler. (…) Ce n'est pas comme de démarrer avec un personnage qui tout d'un coup se transforme en un autre personnage, c'est le même personnage, qui se trouve possédé par des bêtes, des démons ou tout ce qu'il a en lui. Tout le monde est comme ça….*

[9] Richard GILMAN ; SAM SHEPARD SEVEN PLAYS, Faber and Faber, Bantam Books Inc. 1981.

permet cette liberté inséparable de ses personnages et qui représente l'aboutissement de la création de cette « dimension supplémentaire » intensivement théâtralisée par l'auteur et si difficile à interpréter pour les acteurs comme le fait remarquer Joyce Aaron, l'interprète de *Salem*, compagne de *Kent* dans *La Turista* et qui complète le propos de Gilman :

> *Sam's work can be very difficult for actors because they don't quite know how to approach it. They may be seduced by it, charmed or even moved by it. But when it comes to putting the play itself up there on the stage, they have difficulty finding the direction. That happens especially when they become too involved with Sam's "meanings". Rather than exploring what the language reveals and where it will take them, they start to act, and before they know it, they've fallen into the current traps of actor training. (…)*[10]

En clair, comme le rappelle Shepard, l'acteur doit explorer ce que le langage détient et se laisser guider par lui, le langage « est » le personnage : *Language, seems to be the only ingredient in this plan that retains the potential of making leaps into the unknown*[11].

Il semble pertinent à ce stade de l'exposition et de la compréhension de la technique théâtrale de Shepard de proposer un découpage de son œuvre afin d'en saisir l'évolution. Son écriture est liée à un vécu qui crée des étapes englobant des groupes de pièces qui chacune se développe autour d'une technique commune qui va sans cesse être revisitée ou/et exploitée par le thème qui motive l'auteur alors qu'il écrit. Les pièces de la première période englobent toute la période newyorkaise, londonienne et post-londonienne jusqu'en 1976 environ, sa vie à l'est des États-Unis en quelque sorte. Si les premières sont expérimentales et généralement des pièces en un acte, dès 1968 un thème va stimuler l'énergie créatrice de l'auteur, celui qui le concerne le plus, lui qui vient de choisir sa voie, à savoir : l'artiste, la création, la difficulté d'être toujours au sommet, mais aussi la solitude et l'impression de décalage de l'artiste par rapport à la vie. La deuxième étape en-

---

Introduction p.xv: *Il a appris à côté d'eux, dans leur mouvance pour ainsi dire, dans cette atmosphère de rejet de toute construction linéaire, de séquences de causes à effets, de procédures logiques, de personnages cohérents et consistants, et dans ce langage résistant à toute signification qui distinguaient le nouveau théâtre de ses prédécesseurs*.

[10] Joyce AARON, *CLUES IN A MEMORY*, Bonnie Marranca, opus cité p.171 : *Jouer une pièce de Sam peut être très difficile pour des acteurs parce qu'ils ne savent pas exactement comment la prendre. Ils peuvent être séduits, charmés voire même touchés par la pièce. Mais quand il s'agit de passer à la mise en scène ils n'arrivent pas à en trouver le sens. Surtout lorsqu'ils s'investissent trop dans ce que voudrait dire Sam. Plutôt que d'explorer ce que la langue révèle et où elle les mène, ils commencent à jouer et sans s'en apercevoir ils tombent dans le piège du jeu conventionnel.) (…)*

[11] *Shepard on Shepard*: *LANGUAGE, VISUALISATION, AND THE INNER LIBRARY*, Bonnie Marranca, opus cité p. 214 *: Le langage semble selon moi être le seul ingrédient qui contient le potentiel pour faire des sauts dans l'inconnu.*

globe un deuxième groupe de pièces correspondant à l'homme mature de la quarantaine qui remue ses souvenirs et ressent le besoin de les réinventer. Ce sont les pièces sur la famille, baptisées ainsi car elles font effectivement référence à sa jeunesse et à son milieu familial, elles feront sa consécration dès les années 1978-80. Une autre forme d'expression attire Shepard vers la fin des années 80 et début des années 90 période, qui ralentit sa production théâtrale mais qui pourtant ne l'empêche pas de continuer à affiner son intérêt pour son thème favori qu'est la double nature et qu'il va continuer à explorer dans les affrontements qui opposent le plus souvent deux personnages, frères pour la plupart, et faire de la scène un champ de bataille verbal et physique dans lequel la question de l'impossible cohésion d'un moi unique explosera. Dans cette deuxième étape, l'aboutissement technique va conduire à l'intégration de la métaphore qui va permettre la mise à distance, l'abstraction et d'une certaine façon élargir la portée de son théâtre.

Ainsi si l'œuvre de Shepard se construit et trouve son inspiration dans une expérience ou un vécu, la constante transposition de ce vécu dans l'œuvre fait se mêler des thèmes en lien avec son expérience du moment. Cet ajustement naturel de l'auteur à son environnement et au « moment » en fait sa pertinence et sa crédibilité dans le sens où il permet de témoigner de son évolution et de l'approfondissement de sa volonté initiale : aller toujours plus loin dans l'exploration profonde des sentiments inattendus, inconnus et parvenir à les magnifier dans la fiction théâtrale en une sorte de bouquet visuel que renforcent les effets techniques : lumière, division de la scène, juxtaposition de situations, afin de toujours maintenir le trouble et mieux intensifier les sentiments auxquels la race humaine est subordonnée : l'amour, la haine, l'indifférence, la jalousie… La scène permet tout : casser, éclater, tuer, s'enfuir, se cacher, tout acte libératoire, souvent violent, témoin de la transformation profonde des personnages en quête d'un « moi » authentique, mais qui se garde de proposer une solution à un problème qui, de toute façon, n'est jamais clairement exposé. La scène est le lieu d'expression du conflit intérieur inhérent au personnage, répression que la force verbale cumule et fait éclater. La puissance des mots a, selon Shepard, *the capacity to evoke visions in the eye of the audience.*[12]

C'est à une implosion que le lecteur/spectateur assiste, elle devient l'action qui s'auto-active et gagne progressivement en puissance par l'impossibilité que rencontrent les personnages à vouloir perpétuellement se dépasser pour exister. Dans la série des pièces de la première période englobant *Melodrama Play* (1970), *Cowboy Mouth* (1971), *The tooth of Crime* (1972) *Suicide in Bflat* (1976), ces pièces ont pour centre le « moi » visionnaire de l'artiste, ici le plus souvent musicien, confronté aux « démons » mentionnés plus haut que représentent les contraintes intérieures et extérieures à ce « moi ». Ces quatre pièces sont centrées sur l'acquisition et la préservation de la notoriété dans le monde musical du rock sur-

[12] Shepard on Shepard, opus cité, p. 216: *La puissance des mots (…) est dans sa capacité à évoquer des visions dans le regard du public.*

tout et du Jazz. Les protagonistes : musiciens, compositeurs, chanteurs sont devenus des produits qui doivent générer des nouveautés en permanence. Ces héros sous pression sont soumis à leurs agents aux prises avec leur propre vénalité devenant des tortionnaires/sadiques tels *Floyd* et *Pete*r dans *Melodrama Play*, une kidnappeuse amoureuse et étouffante, *Cavale* dans *Cowboy Mouth*, des détectives désabusés, *Pablo* et *Louis* dans *Suicide in Bflat*, mais aussi tueurs dans leur monde lorsqu'il s'agit de demeurer au sommet, *Crow et Hoss* dans *The Tooth of Crime*.

Dans ces pièces focalisées sur le mythe du héro, Shepard crée des « camps » mentaux représentés sur scène par le « héro » pur, visionnaire en mal d'inspiration soudaine et solitaire, quoique flanqué parfois d'une compagne souvent étouffante, et les « opposants ». Chacun des camps a donc son aréopage qui vient renforcer l'opposition ou vitaliser/conforter le héro-artiste dans sa soudaine impossibilité de créer, de se surpasser ou de dominer, de devenir la « star ». Cet aréopage est à la fois figuratif et surréaliste, « image », projection/manifestation de la bête qui habite le héro, il alimente et déligne ce qui peut être l'action, il dramatise le combat intérieur de l'artiste en mal de création. Ces personnages/opposants révèlent la face cachée de l'artiste, ils sont l'expression de sa paranoïa et de sa dualité qui va jusqu'à l'expression de l'étrangeté à soi-même : (…) *You've put a curse on me ! I have a wife and a life of my own! Why don't you let me go! I ain't no rock-and-roll star. That's your fantasy. (…)*[13] crie Slim à Cavale (la femme qui a kidnappé Slim pour en faire une rock star dans *Melodrama Play*) qui se sent emprisonné, sous l'effet d'un sort, contraint d'obéir, mais surtout fantasme de Cavale. Est mise en cause ici sa réalité d'être de chair, homogène et autonome : il se sent fabrication, prisonnier, sans substance, irréel.

Au cours du duel qui va opposer Hoss et Crow dans *The Tooth of Crime*, le premier pour conserver son titre de star du rock et le deuxième pour le détrôner, c'est de « style » qu'il est question, le langage est à la fois l'arme et l'enjeu au service du conflit de génération. L'opposant se préparant au combat va d'abord épier, observer, imiter celui dont il convoite le trône. Ainsi Crow (au nom révélateur : rapace) va se pénétrer du « style » de Hoss pour le surpasser et affirmer le sien comme représentant le présent et reléguer Hoss au passé. Dans sa didascalie, Shepard fait mention de la réappropriation de Hoss par Crow de façon extrêmement précise :

> *Crow tries to copy Hoss's walk. He goes back and forth across the stage practising different styles until he gets the exact one. It's important that he gets inside the feeling of Hoss's walk and not just the outer form.*[14]

---

[13] Sam Shepard, *Cowboy Mouth*, 1971 in Fool for Love and Other Plays, A Bantam Book, December 1984. P. 154: (…) *Tu m'as jeté un sort. J'ai une femme et une vie à moi. Pourquoi me laisses-tu pas partir. J'suis pas une star du rock. C'est ton fantasme*. (…)

[14] Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, 1972 in SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS, Bantan Books, New York 1987; p. 228 : *Crow essaye de copier la façon de marcher de Hoss. Il traverse la scène dans les deux sens tout en s'exerçant aux différents styles. Il est important qu'il se sente pénétrer par*

Crow doit s'imprégner de la façon de marcher de Hoss et non simplement la copier, posséder Hoss, le piller en quelque sorte fait partie de sa démarche d'absorption pour mieux l'anéantir. Son processus de destruction/domination continue dans un langage que Hoss ne maîtrise pas :

> *CROW : I pattern a conflict to that line. The animal says no. The blood won't go the route. Re-do me right or wrong.*
> *HOSS : Right I guess. Can't you back the language up, man. I'm too old to follow the flash.*
> *CROW: Choose an argot Leathers. Singles or LPs. 45, 78, 33 1/3.*
> *HOSS: I musta' misfed my data somehow. (…)* [15]

Le duel est une joute verbale de plusieurs pages, véritable match, et le gagnant sera celui qui en aura la meilleure maîtrise. Triomphe de l'âge, l'ancien fait allégeance au jeune ; triomphe de la perfidie et de la barbarie, le jeune use de son amoralité, l'animal tapi en lui, pour manipuler les codes à son avantage et abattre son adversaire. Cette pièce contient une réflexion sur le pouvoir et le sens des valeurs, et pour cette raison se tient à la charnière de l'évolution de son théâtre qui est en train de prendre une dimension nouvelle.

Pour autant c'est dans son acte final que Hoss se donnera l'impression de triompher, d'être unique et irremplaçable, ne faisant qu'accomplir ce que Crow attendait de lui : se défaire d'une dualité encombrante pour exister à part entière, même de manière éphémère, Crow n'est qu'un nouveau Hoss et il le sait. Le langage s'accomplit, il intronise la nouvelle « star », trahit celui qui pensait le posséder tout en rappelant sa froideur cynique dans la réplique de Crow:

> HOSS : *(…) Now stand back and watch some true style. The mark of a lifetime. A true gesture that won't never cheat on itself 'cause it's the last of its kind. It can't be taught or copied or stolen or sold. It's mine. An original. It's my life and death in one clean shot.*
> (…)
> CROW : *(…) He was pretty tough. Went out in the old style. Clung right up to the drop.*[16]

---

la sensation de la démarche de Hoss et non pas une simple reproduction. (Le surlignage est mien, il n'apparaît pas dans la didascalie de la pièce.)

[15] Sam Shepard, T*he Tooth of Crime*, op.cité, p. 229 :
CROW*: Je configure un conflit à cette réplique. La bête dit non. Le sang ne suffira pas. Ré-initialise-moi vrai ou faux ?*
HOSS*: Vrai, j'imagine. Passe en mode lent sur ton vocabulaire, vieux. Mon âge se fait pas au flux.*
CROW*: Choisis un argot Leathers. Simple ou LP, 45 tours, 78, 33 1/3.*
HOSS : *j'ai dû oublier de rentrer mes données quelque part. (…)*

[16] *The Tooth of Crime*, op.cité, p. 249 :
Hoss: *A présent recule et regarde un style, un vrai. Le sceau d'une vie. Un geste authentique qui*

The Tooth of Crime est la confirmation de l'art de Shepard de faire du langage le contenant et le contenu, il est le tout de cette pièce rythmée par la musique qui, comme il le dit lui-même, est une respiration, une cassure de l'état émotionnel grandissant, assimilable aussi à une ponctuation. Musique, qui, elle aussi, doit obéir à une didascalie formelle la rendant inséparable du drame qu'elle accompagne toujours dans un même but : souligner et faire corps avec la vérité scénique.

Ce premier cycle de pièces représente l'apprentissage et la confirmation du caractère indéniablement personnel du style de Shepard. Son choix de se consacrer à l'écriture théâtrale n'a tenu qu'à ses rencontres dans le milieu le plus marginalisé du théâtre, milieu qui favorisait une coupure radicale de la représentation traditionnelle et qui satisfaisait les attentes d'initiés, mais qui assez rapidement va intéresser un plus large public parce que la forme questionne, surprend et implique le spectateur par l'interactivité intellectuelle quasi forcée qu'elle demande.

Son *voyage en lui-même*, comme il le formule, va continuer et sa mémoire va devenir la matière de son œuvre dès les années 1980. Les pièces dites sur la famille comme *Curse of the Starving Class* (1978), *Buried Child* (1979), celles centrées sur l'identité et la domination comme *True West* (1980), *Fool for Love* (1983), culminant avec *A Lie of the Mind* (1985), forment un aboutissement de sa technique et de la sublimation de cette mémoire. Focalisées sur sa famille et la vie sociale américaine telle qu'il l'a retenue, elles dénoncent l'impossible accomplissement du « Rêve Américain » prometteur d'un bien-être matériel et ses répercussions psychologiques. Parallèlement et plus profondément, il y dénonce aussi une impossible cohabitation de l'homme et de la femme ; l'Amérique, et surtout l'Ouest, est le domaine du mâle, de la liberté : cet Eden se transforme en « désert » dès que la femme tente de se faire sa place. Vision de l'auteur ou réalité, peu importe c'est SA vérité mise en scène qui nous concerne.

Ces « démons » envahissants ou la vision idéalisée de l'homme qui voudrait vivre seul… mais avec une femme

Puiser dans sa vie pour dramatiser un contexte social afin de l'universaliser en quelque sorte est ce qu'à fait Shepard en retrouvant en lui ces forces et ces éléments en latence, mal-être peut être d'une enfance et d'une adolescence, prêt, le moment venu, à la dissection. Il y a retrouvé la nostalgie, la rancune, la colère, l'incompréhension, le regret… et ces sentiments ont pris corps dans des personnages, des vies, des situations qui se sont glissés dans son imaginaire pour y accomplir un travail d'introspection, de réflexion, de révision de ce qu'il a retenu et

---

triche pas parce que c'est le dernier de sa lignée. On ne peut ni l'enseigner, ni le copier, ni le voler, ni le vendre. Il est à moi. Un original. Ma vie et ma mort en une seule et unique balle.
(…)
CROW : (…) *Dur à avoir. A fait ça à l'ancienne. S'est accroché jusqu'au bout.*

que son talent de dramaturge va concrétiser pour ne pas dire sublimer. La quête ne se bornera pas à sa simple personne et Shepard va utiliser son art pour dénoncer ce mythe qu'est celui du Bonheur Américain, pour cela sa propre expérience suffit et son imagination va enflammer la scène des vérités qu'il met au jour et faire œuvre d'art. Les portes claquent, les voiture brûlent, les frigos sont vides ou absurdement pleins, les amants s'aiment et se haïssent, les hommes grommellent ou vocifèrent dans le vide ou, plus, se dérobent, les femmes ne pleurent pas, se résignent ou se révoltent, s'en vont aussi et continuent à mettre au monde la même race d'hommes… et de femmes. Cependant les blessures se pansent, le soleil brille à nouveau, les hommes peuvent même donner l'illusion de se laisser apprivoiser. Pour autant demeurera en ces hommes, les mêmes de père en fils, cette sorte d'archaïsme qu'est le besoin de partir, le besoin de solitude, le besoin de rêver un monde de pionnier sans loi, sans lien, rêver une liberté à l'infini, cet autre mythe. L'idéal romantique de l'union de l'homme et de la femme est là pourtant qui constamment vient contrer cet archaïsme et fait le sel de ce théâtre qui y trouve sa raison d'être.

…imagination takes you so far, as far as your experience goes…: lien fondamental de l'imagination, extension à l'infini de l'expérience qu'il est important ici de rappeler pour comprendre ses représentations/visions familiales dans lesquelles la violence sous toutes ses formes est représentée. Lire ou assister à la représentation de *Curse of the Starving Class*, de *Buried Child*, de *True West*, *Fool for Love*, c'est, pour le lecteur/spectateur, se plonger dans une sorte de feuilleton : les pièces sont différentes mais les personnages ne semblent pas différents et se débattent dans les mêmes problèmes, ils se présentent simplement sous des noms différents et dans des situations différentes. Shepard semble brasser, trier, ressasser son passé, il veut le saisir, s'en approcher au plus près, mais il est incapable d'y mettre un point final, il semble vouloir le faire vibrer éternellement au rythme implacable de son imagination et d'une volonté insaturable de trouver une réponse. Une porte en ouvre une autre et sa volonté de réappropriation pour mettre cette mémoire à distance et distiller sa quintessence qu'il veut sublimer et porter en scène semble toujours inassouvie. Le conflit des générations, l'impossible entente des couples, du « mâle américain » avec aucune « femelle » comme le montre *Curse of the Starving Class* (et les autres pièces mentionnées) où père, mère, fils, fille cohabitent sous un même toit, est exprimée par la même déroute. Ici si le contexte économique est contre eux, la ferme acquise ne leur procure pas de quoi vivre, il n'est que le miroir d'une vie familiale démantelée. Les personnages eux-mêmes ont une telle ressemblance que les prénoms s'emmêlent : Ella (la mère) Emma (la fille) Weston (le père), Wesley (le fils). Cette pièce est la première à mettre en scène l'éternel conflit des relations entre les deux sexes, s'il est basé sur la désertion permanente du père (futur Dodge dans *Buried Child* et autres figures paternelles) et de leur inlassable désir et besoin de tuer, sur les explosions violentes du fils et de la fille, sur les extravagances de la mère (future Halie dans *Buried Child*), il n'en demeure pas moins que l'incompatibilité homme/femme est annoncée et qu'elle est

perçue par Ella qui s'abandonne soudainement à une description de leur « mal », du « sort », sujet de la pièce, alors que sa fille lui annonce que son père va la tuer :

> *Don't you know what this is ? It's a curse. It's invisible but it's there. It comes onto us like nighttime. Everyday I can see it coming. And it always comes. Repeats itself. It comes even when you do something to stop it from coming. Even when you try to change it. And it goes back. Deep. It goes back to tiny little cells and genes. To atoms. To tiny little swimming things making up their minds without us. Plotting in the womb. Before that even. In the air. We're surrounded with it. It's bigger than government even. It goes forward too. We spread it. We pass it on. We inherit it and pass it down, and then pass it down again. It goes on and on like that without us.*[17]

Cette vision d'Ella est une définition clé du déterminisme dont ils sont la proie. Cette courte aria s'élève après un long silence suivant l'annonce d'Emma que Weston va tuer sa femme et s'avère l'expression de son traumatisme tout autant que de sa prise de conscience de l'emprise du sort qui décide de leur vie et les prive éternellement de toute liberté. Écrire cette tirade *in extenso* est capital car le « sort » décrit ici devient vérité inscrite dans les gênes et ramène à l'origine humaine d'où il tire sa force, son sens et son irréversibilité.

De la même façon que l'action s'auto-active par les propos des personnages, une pensée soudaine chez un personnage peut aboutir à son expression à voix haute, figeant l'action. Cette prise de parole avec ou sans témoin, qui se dégage du tréfonds du personnage, s'élève pour emplir soudainement la scène. Et ce sont les mots encore qui emportent le personnage dans sa vision : ici ils expriment la résignation qui fait taire la violence, on ne peut rien contre le « sort ». La blessure a enfin trouvé ses mots, la description est image, la douleur devient lyrisme. Le tout de l'art de Shepard est contenu dans ce cri, cette révolte, que seule une femme, celle qui met au monde, pouvait déclamer.

Moment crucial, paroxystique, de cette impossible relation que chacune des autres pièces va reprendre, chacune à sa façon, et qui va aboutir, quelque sept années plus tard, au monument qu'est *A Lie of the Mind* (1985). Monumentale par sa longueur, surtout par sa densité. Cette pièce complexe voit deux familles s'opposer cruellement à cause des coups portés par un des fils sur son épouse, fille de l'autre

---

[17] *Curse of the Starving Class*, 1978, in SAM SHEPARD : SEVEN PLAYS, opus cité p.173 : *Tu sais pas ce que c'est? C'est un sort. Invisible mais il est là. Il nous tombe dessus comme la nuit. Chaque jour je le vois venir. Et il vient toujours. Se répète. Il vient même quand tu fais tout pour l'empêcher de venir. Même quand tu essayes de le modifier. Et il s'enfonce. Profond. Il s'enfonce si profond qu'il se réduit à de toutes petites cellules et des gênes. À des atomes. À de minuscules choses qui nagent prenant leurs décisions toutes seules. Complotant dans le ventre. Avant ça même. Dans l'air. On en est envahi. C'est même plus grand que le gouvernement. Et il continue d'avancer. On le répand. On le transmet. On en hérite et on le transmet, et on n'arrête pas de le transmettre encore et encore. Et ça continue comme ça sans nous.*

famille, et en faire deux familles ennemies. Ce traumatisme, qui va plonger Beth en état d'aphasie et Jake, son époux, dans un état de désespoir, va être le lieu d'une autre mise en abîme que Laura Graham décrit ainsi :

> *Lie also depicts the progression of Shepard's continued concern for the effect of duality, of individual and societal alienation and of the inevitable tragedy of man's existence. (…)*[18]

Pour illustrer la noirceur de son sentiment, Shepard va utiliser les éléments naturels que sont la lune, la nuit, le jour, la nature, la neige, le feu…, il va créer des distances en cloisonnant la scène, en la partageant en deux et faire une utilisation subtile de l'éclairage, qui va jouer un rôle prépondérant lorsqu'il voudra faire des focalisations, rapprocher et mettre en parallèle la vie des deux familles et des deux époux séparés. La scène va défier l'espace qui sépare les familles et permettre le rapprochement, voire même la symbiose, des personnages qui vont « vivre », souffrir, espérer, s'appeler, s'oublier, tout autant que leur séparation et la haine qui les habitent. Ces éléments, loin d'encourager toute approche sociale, vont stimuler la poésie et toucher magnifiquement cette vérité qui accable Shepard et dont il rassemble tous les éléments dans une interminable métaphore. La lune, pont entre Beth et Jake, va jouer de sa brillance pour s'accorder à l'irréparable cassure que la violence de Jake a provoquée. La scène 2 du premier acte se termine par la prise de conscience de Beth que Jake est perdu à tout jamais : *(lights fade. Moon stays full but turns pale green)*[19] suivi de son cri à la fin de cette même scène : *HEEZ MY HAAAAAAAAAAAAAAAAART !!!,* souligné par la didascalie *: (Blackout. Moon stays green and full.)*[20]

À la fin de la scène 4 de l'acte 2, c'est Jake qui s'exprime :

> *(staring) There's this thing – this thing in my head. (…) (Whisper) This thing that the next moment – the moment right after this one will-blow up. Explode with a voice. A scream from a voice I know. Or a voice I knew once but now it's changed. It doesn't know me either. Now. It used to but not now. I've scared it into something else. Another form. A whole other person who doesn't see me anymore. Who doesn't even remember that we knew each other once. (…)*
> *(Suddenly Beth screams from out of the darkness, stage left.)*

---

[18] Laura GRAHAM, opus cité, p. 213 : « *Lie* » *dépeint également la progression de l'intérêt insatiable de Shepard pour les effets de la dualité, de l'aliénation individuelle et sociétale et de l'inévitable tragédie de l'existence de l'homme.(…)*

[19] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, Methuen Modern Plays, 1987, p.6: (La lumière baisse. La lune demeure pleine mais devient gris pâle.)

20 Opus cité, p. 20 : *BETH: IIIL EEST MON COEEEEEEEEEEEEEEEUR!. (Obscurité. La lune demeure verte et pleine).*

BETH: (In dark) JAAAAAAAAAAAAAAKE!
(Lights black out stage right)[21]

Rapprochement inconscient des amants, la distance les sépare, le confinement obligé de la scène les rapproche à plusieurs reprises symboliquement, leur amour se rappelle à eux mais l'inéluctable est arrivé : ils se sont perdus et ne se retrouveront jamais.

Le travail de mémoire, de ressentiment et de destruction et d'une possible reconstruction fait son œuvre des deux côtés de la scène. Dans le cœur de Lorraine, la mère de Jake, qui met le feu à ses souvenirs et à sa maison. Dans le cœur de Meg, la mère de Beth, à des centaines de kilomètres, et dans un territoire enneigé, coupée du monde, qui veut croire à une possible reconstruction, l'espoir de la reconquête de son mari, Baylor. La scène, double, qui nous montre la proximité voulue pour mieux souligner l'éloignement, offre une image cataclysmique perturbante qui laisse le lecteur/spectateur sur son propre questionnement: Le feu d'un côté, la neige de l'autre : l'inconciliable donc.

MEG : (Still with hand to her cheek) Looks like a fire in the snow. How could that be?
(Ligths fade slowly to black except for fire.)[22]

Sa main, que Meg conserve sur sa joue, est sa volonté de retenir ce geste affectif de Baylor envers sa femme qui semble annoncer un renouveau de leur amour. Ce geste est un espoir, après tout l'homme et la femme sont faits pour vivre ensemble, ce n'est pas une condamnation, pas plus qu'ils ne sont faits pour vivre dans l'isolation totale. Mais ne sous-entend-il pas que chaque fois l'union sera destructrice ?

Une vie, un théâtre

A Lie of the Mind est loin d'être la dernière œuvre de Sam Shepard mais elle est néanmoins une sorte d'apothéose, à la fois apothéose théâtrale et réflexion sur son

---

[21] Opus cité p. 85 : *JAKE (le regard fixe) Il y a cette chose — cette chose dans ma tête.*
(murmure) Cette chose qui dans un instant, dans l'instant qui vient va — éclater. Exploser dans une voix. Un cri d'une voix que je ne connais pas. Ou une voix que j'ai connue mais qui n'est plus la même. Elle ne me connaît pas non plus. Maintenant. Avant ce n'était pas maintenant. Je l'ai tellement effrayée qu'elle s'est transformée en quelque chose d'autre. Une autre forme. Quelqu'un de totalement différent qui ne me voit plus. Qui ne se souvient même pas qu'avant on se connaissait. (…)
BETH : (dans le noir) JAAAAAAAAAAAAAAKE !
(Les lumières s'éteignent sur la partie droite de la scène.)

[22] Opus cité p. 131 : *MEG : (sa main encore sur sa joue) On dirait un feu dans la neige. Comment c'est possible ?*
(L'éclairage s'éteint progressivement sauf le feu.)

insoluble quête de l'introuvable « moi », ou plus, de l'homme dans la société. Celles qui suivent continuent de nourrir sa quête et de stimuler son imagination qu'il n'a de cesse de mettre au service de sa vision théâtrale : son voyage en lui-même continue. Les questions posées en début de cet article ont suscité des réponses qui sont le résultat de la réception d'une lecture, d'une volonté de réfléchir sur la vision d'un écrivain regardant son temps et les marques qu'il laisse sur lui et comment il les exprime. Ceux qui ont écrit sur lui ont saisi cette mémoire instinctuelle qui le démarque et l'inscrit dans son temps, utilisant une langue, des thèmes que réclame une nouvelle forme d'expression théâtrale. Plus que tout, la relecture de son œuvre atteste son actualité et témoigne de la justesse de son ton. Il paraît important de souligner, encore une fois, ce lien vie/théâtre qui motive son théâtre, Richard Gilman y voit même une réciprocité dans laquelle: *the theatrical as a mode of behavior, takes a special wayward urgency from life, while the living – spontaneous, unorganized and unpredictable – keeps breaking into the artificial, composed world of the stage.* [23]

Et pour terminer, ce propos de John Cage repris encore par Gilman pour confirmer à la fois la pertinence de son propos et la nécessité du théâtre: "*Theater exists all around us and it is the purpose of formal theater to remind us that this is so.*"[24] Son théâtre est autant autour du théâtre que le monde dans lequel nous vivons. Le Monde n'est-il pas un théâtre? Shakespeare ne l'a-t-il pas déjà affirmé : *All the world's a stage*. (*As you like it*, Acte II, sc.7) ?

Claude VILARS,
Docteur en Études anglo-américaines

[23] SAM SHEPARD : SEVEN PLAYS ; opus cité, introduction de Richard Gilman p. xviii : …*le théâtral, en tant que mode de comportement, prend son urgence de la vie qu'il dépasse, alors que le vivant –le spontané, l'organisé et l'imprévisible – font constamment irruption dans le monde artificiel et organisé de la scène*.

[24] Opus cité, p. xviii : *« Nous vivons au milieu du théâtre et c'est le but du théâtre de nous rappeler que c'est comme ça.»*

LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE VERS UN THÉÂTRE SCIENTIFIQUE

I Introduction

Certaines questions concernant la science ne pouvant être examinées de façon empirique, le seul moyen de les aborder est d'y répondre par la visualisation de scénarios de science-fiction. Les révolutions qui ont lieu dans les sciences sont seulement le résultat de l'expérimentation théorique (Docteur Arieh Worm, Achva College, Israel at the Icon Festival, 14-18 October, 2008, Tel-Aviv).

Progressivement, le Théâtre du Technion à Haïfa se développe en un théâtre scientifique. Il a la forte conviction que la confrontation aux arts dramatiques ne peut que présenter des avantages aux futurs ingénieurs et scientifiques, à la technologie et à la science. Quel est le contexte théorique qui permet cette union interdisciplinaire de la science et du théâtre, et quelle est l'amplitude de la diffusion de ce phénomène dans les universités scientifiques et technologiques du monde entier ?

II Théorie

1. Science et Art

Symboliquement, en hébreu, le mot Adam, qui signifie l'homme est constitué des initiales de *Amanut* l'art, *Dat* la religion et *Mada* la science. Ces trois parties de l'homme correspondent, au cœur : la religion, au cerveau : la science et à l'action : l'art. Si le cerveau et le cœur ne sont pas en accord, il n'y a aucune action. De la même manière que les organes du corps coopèrent pour garder le corps en vie, l'Art exige la coopération pleine et entière des pensées et des sentiments. L'homme, qui a toujours eu la volonté de croître, se mouvoir et se développer, est le principe unifiant de l'art et de la science. Selon Aristote, la beauté de la tragédie réside dans l'union de la peur et de la compassion dans le processus de *catharsis*. Il décrit une expérience à la fois esthétique et cognitive. Puisque le cerveau est incapable de saisir la réalité fragmentée, il doit se projeter au-delà de lui-même dans une réalité unifiée, intuitive, irrationnelle, originale, par-delà la philosophie et la science.

Les universités du XVIIe siècle ont été divisées en catégories des Humanités et des Sciences. Les Arts ont été mis de côté mais appartenaient traditionnellement à la filière humaniste, de là sous Napoléon Ier l'institution des Baccalauréats ès-Lettres et ès-Sciences et un degré supplémentaire appelé Diplôme des Beaux-Arts. Les mêmes filières ont persisté depuis dans les études supérieures. Aujourd'hui,

nous en savons beaucoup plus sur le cerveau et nous nous rendons compte que les mêmes catégories cognitives requièrent les deux hémisphères du cerveau, pour les Humanités (plus les Arts) comme pour la Science. Par exemple, la compréhension d'une œuvre d'art exige l'analyse, la synthèse et l'évaluation comme dans la taxonomie de Bloom (*classification des niveaux d'acquisition de connaissances*) : des compétences hautement cognitives – tout comme le réclame la résolution d'un problème scientifique. Un cerveau intelligent est couvert par un réseau de synapses qui créent de nombreuses liaisons dans tous ses recoins. Même quand les cellules cérébrales sont détruites à cause de diverses maladies, les synapses restent intacts, profondément enracinés dans leur terrain. Donc, l'esprit est un immense réseau constitué de liaisons, tout comme l'ordinateur qui essaie de l'imiter artificiellement en créant des connexions d'hypertexte. La division propre en catégories des Humanités, des Arts et des Sciences est désormais obsolète.

De plus, le grade universitaire le plus élevé est celui de Docteur en Philosophie, diplôme qui est le même tant pour les Arts que pour les Sciences. Il indique une unité au sommet, semblable à la *Séphira Daat* dans l'Arbre de Vie, qui, selon la Kabbale, unit la *Séphira Hochmah*, masculine, et *la Séphira Binah* féminine. On considère la *Séphira Daat* comme une 11e Sphère invisible, qui dépasse toutes les autres et unit les pôles opposés de la sagesse intuitive féminine, comme dans l'hémisphère droit du cerveau, avec l'intelligence aiguisée masculine et l'alphabétisation, comme dans l'hémisphère gauche du cerveau. Les chercheurs en science cérébrale ont aussi remarqué que les êtres humains n'utilisent pas plus de 5 % de la capacité du cerveau, ainsi il y a beaucoup plus d'espace vierge qui attend d'être exploré et développé. Une autre théorie qui s'est développée récemment est que le néo-cortex frontal qui inclura la perfection de toutes les qualités les plus humaines comme la conscience, l'empathie et la perspicacité psychologique, en d'autres termes l'intelligence émotionnelle, se développe à présent comme un signe de l'évolution humaine. Incidemment, ce sont ces mêmes qualités qui se développent le mieux dans un environnement artistique !

Une autre preuve des mystères du cerveau est le fait qu'après des dégâts sévères causés au cerveau suite à un accident, les autres parties du cerveau reprennent et recréent les capacités perdues de la partie blessée. Le professeur Leibovitz – sa mémoire soit bénie – a dit une fois que ceci était la preuve de l'existence de Dieu ! Une autre compréhension possible du cerveau pourrait être qu'il rejette n'importe quelles divisions et dichotomies existantes, mais qu'il lutte certainement pour l'unité de la pensée et du sentiment. Dans la conclusion finale, puisque le cerveau n'a pas été complètement percé à jour jusqu'ici, nous ne savons pas grand-chose de ses pleines capacités et il y a lieu de l'apprendre.Cependant, nous reconnaissons vraiment que l'enseignement de l'esthétique affine les perceptions humaines et amène l'homme à un degré plus grand et plus profond de développement person-

nel. Il développe aussi l'imagination, la perspicacité et la vue lointaine. Ces qualités rendent la science plus accessible également.

2. Theâtre et Science

Le théâtre est « l'art de tous les arts » et comme tel, le *nec plus ultra* de la méthode éducative (Zohar). Avec les qualités mentionnées ci-dessus, il offre « un miroir à la nature » (Shakespeare), composé d'une variété de miroirs tournés vers l'intérieur : vers le moi, aussi bien que vers l'extérieur : vers le semblable, la société, la politique, l'histoire et la science. Le théâtre est inspiré par la vie et retourne à la vie.*Theatrum Mundi*, dans la terminologie de la Renaissance, était une série de cercles concentriques qui incluaient le dramaturge, le directeur et son équipe, le jeu sur scène, l'auditoire, le monde et Dieu. Donc, le théâtre est une école non sélective des complexités de la vie, une école complète aux méthodes éprouvées et aiguisées à maintes reprises.

Selon Aristote, le théâtre exige l'imitation et l'identification, mais il touche aussi le cœur. Il n'y a aucun enseignement à moins que le cœur ne soit touché. L'engagement de l'auditoire dans l'histoire qui se déroule sur la scène crée le meilleur enseignement de valeur. Le spectateur prend parti d'un côté, mais alors le dramaturge met en évidence le caractère opposé et le basculement de la sympathie à l'antipathie s'effectue à maintes reprises. L'auditoire acquiert ainsi une variété de points de vue, et une nouvelle objectivité apparaît dans son cœur (Zohar).

Maintenant, comme mentionné auparavant, le théâtre peut aborder toute problématique, y compris directement la Science. Un scénario bien écrit éveillera l'intérêt de l'étudiant et le trouvera « sans défense » et disposé à absorber la connaissance ainsi offerte avec créativité. Avraham Shalev (?) a indiqué que le déguisement et la mascarade sont des méthodes efficaces utilisées par la nature dans sa lutte pour la survie.Comme dans le théâtre, l'imitation, la personnification, l'identification sont utilisées par les virus, les plantes et les animaux pour tromper les autres. Ils imitent la forme de l'autre, sa couleur, son odeur, sa voix et son comportement dans le jeu cruel de l'existence. Ces spectaculaires qualités dramatiques, que l'on trouve dans la nature, peuvent être décrites de façon éclatante dans un théâtre dont l'objet serait les sciences naturelles.

De plus, l'enseignement a lieu même d'autant plus dans l'écriture, dans la direction du scénario et dans l'action du drame. Ceux qui écrivent, dirigent et jouent en bénéficient encore mieux. Un autre aspect du théâtre scientifique est l'aspect d'avant-garde qui permet d'expérimenter de nouveaux scénarios scientifiques qui ne peuvent pas encore être évalués empiriquement (Worm). Les scénarios qui paraissent être de la science-fiction, peuvent devenir une réalité plus tard et même créer une révolution dans la science (Worm 2008).

Le Docteur Judy Kupferman, du département de Théâtre à l'Université de Tel-Aviv, est membre de la Société de Physique d'Israël et fait des recherches sur l'efficacité avec laquelle rendre la science accessible aux spectateurs de théâtre (la Science au Théâtre, 2008). Elle énumère un certain nombre de pièces qui ont pour sujet les scientifiques, la société et la science : *Galilée* de Brecht et *Copenhague* de Frayn parlent de la société contre des scientifiques; *Arcadia* de Stoppard, d'un scientifique et *Hapgood* de Stoppard, de la science. Kupferman en conclut que les trois objectifs du théâtre scientifique sont :
1. Les implications sociales des découvertes scientifiques, comme à l'époque de la Renaissance dans le cas de *Galilée* ou pendant la deuxième guerre mondiale avec l'invention de la bombe A comme dans *Copenhague*.
2. Parvenir à connaître et apprécier un scientifique comme dans *Arcadia*.
3. Présenter des idées et des faits scientifiques pour que l'auditoire réalise que la science est passionnante et que son étude en vaut la peine.

Néanmoins, Kupferman dit que, souvent, le défaut du théâtre scientifique est d'être didactique, ennuyeux et exempt d'émotion. Donc, le théâtre scientifique devrait motiver et non pas expliquer des idées scientifiques. Un des moyens est d'offrir un drame réellement complexe avec une profondeur de caractères. Orthofer (2002) critique le concept d'un théâtre scientifique dans sa thèse MA *Le scientifique sur scène : une enquête*, en soutenant que la science et le théâtre sont incompatibles (pp. 173-183). Mais, en somme, ce sujet, la science et le théâtre, a intrigué un grand nombre de savants. De là, les nombreux journaux qui discutent cette question, comme *La Science et le Théâtre*, la *Revue de Science Interdisciplinaire*, le *Journal du Théâtre*, *L'Art et la Science du Théâtre*, etc. Une autre preuve de l'importance de l'unité de la science et du théâtre est le grand nombre d'universités technologiques qui croient au fait de disposer d'un théâtre scientifique.

III La pratique

1. un théatre scientifique au Technion

Presque chaque université technologique et scientifique dans le monde dispose d'un département de théâtre qui traite les sujets étudiés sur son campus aussi bien que ceux du théâtre classique et contemporain. MIT, l'Université de Californie, l'Université de Liverpool, la Sorbonne, pour n'en mentionner que quelques-uns (Pour une enquête exhaustive sur ces institutions, voir Zohar, 2008). L'université de l'État de Michigan a un théâtre scientifique qui enseigne au sein de la communauté les miracles de la science. Le travail au Théâtre de la Science de la MSU est entièrement réalisé par les étudiants. Il est implanté au Planétarium et financé par les Départements de Physique et d'Astronomie, de Chimie, de Biochimie et de

Biologie Moléculaire. La NASA est aussi impliquée dans le parrainage de ce théâtre !

À côté des universités technologiques, certains professeurs de science et d'ingénierie ont pris individuellement l'initiative de mettre en drame les mystères de la science. Un tel exemple donne le Théâtre de la Science au Théâtre Soho à Londres créé par le Professeur Wiseman et le Docteur Singh. Ils font des démonstrations scientifiques sur scène en exploitant les effets spectaculaires de phénomènes scientifiques. Le Théâtre de Science du Docteur Carlson présente une autre tentative pour rapprocher la science des spectateurs par des moyens théâtraux. Jonathan Hall, un dramaturge de la science en Grande-Bretagne, et Hélène Penwick, directeur d'enseignement, ont créé un atelier qui a pour titre « Science, Créativité et Atelier du Jeune Esprit ». Il se tient au Japon. Au bout d'une semaine, les enfants qui participent à l'atelier mettent en scène une pièce de 15 minutes. Le thème en est : les risques liés à la restauration rapide, (à la consommation dans les *fast-food*).

Le Théâtre du Technion, qui existe depuis plus de 23 ans, a conduit de 1989 à 1992 une recherche sur l'amélioration des méthodes d'étude par le drame. L'identification et les jeux de rôle ont servi de méthode d'étude sur des entités telles que molécules, virus, cellules nerveuses et éléments chimiques. Les petits scénarios utilisés pour expliquer le mode de vie de ces entités ressemblaient de façon éclatante aux pièces morales du Moyen Âge, où sont personnifiés les vertus et les vices.

Dans ce processus, des outils théâtraux non exacts ont expliqué des lois et des axiomes scientifiques exacts. Les étudiants ont impliqué d'autres organes en plus du cerveau, ajoutant l'étude accidentelle et subliminale au processus cognitif. Le théâtre est une étude active, dans laquelle l'étudiant engage sa personnalité, ses émotions et ses sentiments. Le théâtre n'est pas une façon passive d'absorber la connaissance, mais une transformation active de la connaissance, réalisée par l'étudiant lui-même sous l'influence des acteurs sur la scène et de la pièce bien écrite.

2. les perspectives futures du Théâtre Technion

Dans l'avenir, nous aspirons à créer des équipes de professionnels provenant de chaque département du Technion, en concertation avec des scénaristes et des directeurs de théâtre, pour créer des scénarios qui seront présentés devant les étudiants de ces départements. (Zohar, 2008, *Vers un Théâtre Scientifique*, publication présentée à Bangalore en Inde). Avec le Département de Médecine, la coopération s'effectuera autour du Théâtre Thérapeutique, un aspect qui a émergé au fil des ans dans les classes de jeu de l'acteur, d'écriture dramatique, de direction, de théâtre classique et de théâtre israélien et juif.

Ces projets se basent sur un noyau bien expérimenté d'environ 69 productions qui ont fait leurs preuves et se sont couvertes de trophées dans de prestigieux festivals internationaux de théâtre universitaire. Le temps est venu de passer à l'étape suivante et d'ajouter un nouvel aspect interdisciplinaire. Un autre aspect de la vision future est le Théâtre de Science-fiction qui développerait les modèles théoriques futuristes et permettrait des percées révolutionnaires dans la science et la technologie.

Les innovations mentionnées ci-dessus seraient accompagnées d'études de recherche ouvertes à tous les théâtres d'étudiants des universités scientifiques et technologiques du monde entier. On espère que le Théâtre du Technion deviendra le centre d'une telle recherche qui vise à enrichir la science en développant l'imagination des futurs scientifiques et ingénieurs.

IV Conclusion

On ne peut avoir accès à l'art qu'à travers une vision qui unit la raison à l'irrationnel, la thèse à l'antithèse, l'unité à la multiplicité (Leibnitz). Semblable à la vision de Nietzsche sur la tragédie, ces principes Dionysiaques et Apolloniens (Zohar), cette unité des contrastes est atteinte par un homme qui a aiguisé ses capacités à saisir les complexités de la vie. L'enseignement de l'esthétique en général et le théâtre, « l'art de tous les arts » en particulier, peuvent développer un tel homme

La science est seulement un aspect de cette unité de contrastes déjà existants en l'homme. Par conséquent, l'unité intérieure du cerveau, du cœur et de l'action peuvent aussi aider l'humanité dans son progrès scientifique, ce qui lui apportera une meilleure écologie et un développement durable. Le Théâtre Scientifique est une façon de rendre la science accessible à l'homme dans sa tentative de répondre aux besoins de l'avenir et de survivre aux obstacles qui se présentent. Un tel théâtre existe déjà au Technion et envisage de devenir un centre de recherche du Théâtre Scientifique.

V Bibliographie

* Ball, P. 2002. "Beyond words: Science and visual theatre". *Interdisciplinary Science Review*. Vol.27, Nr. 3. pp.169-172, Maney Publishing.
*Beacham, R., Baker, B. and Blazeby, M. 2002. "Mind the gap: Virtual reality and theatre history". *Interdisciplinary Science Review*. Vol. 27, Nr. 11, pp. 230-240.
*Djerassi, C. 2002. "Contemporary science in theatre: A rare genre." *Interdisciplinary Science Review*. Vol. 27. Nr. 9. pp.193-201.

*Dr Carlson's Science Theatre. 2008. Blog. www.sciencetheater.blogspot.com/-151k.
*Elkin, A. 2008. "Play fuses theatre, science departments". *Campus*. Mc Cormick School of Engineering and Applied Sciences.
*Hall, J., Benwick, H. 2001. *Science, Creativity and the Young Mind*. Japan, 2001.
*Hentschel, K. 2002. "What history of science can learn from Michael Frayn's 'Copenhagen'." *Interdisciplinary Science Review*. Vol. 27. Nr. 6. pp.211-216.
*Kupferman, J. 2008. "Science in Theatre." *Theatre & Physics*. Theatre Department, TAU, Israel Physical Society, http://physicaplus.org.il/index.html
Science Theatre of MSU.
*Orthofer, M. A. 2002. "The scientist on the stage: A survey." *Interdisciplinary Science Review*. Vol.27. Nr. 3. pp.173-183.
*Wiseman & Singh. 2005. *The Theatre of Science. Soho Theatre*, London.
*Zohar, O. 2007. *Theatre as a Teaching Method.*

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

ENTRE SHAKESPEARE ET ZORRO : *UN CONTE DE NOËL*, FILM D'ARNAUD DESPLECHIN

Les références à l'art théâtral, et surtout à Shakespeare, dans le film *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin (2008), participent à une vision critique des arts de la représentation, envisagés dans leur capacité d'illusion. Les personnages principaux du film, un frère et une sœur que sépare une grave dissension, sont unis par leur passion pour le théâtre. Mais si le théâtre passionne Elizabeth, qui est auteur dramatique, Henri n'y a vu qu'un moyen de faire des affaires, jusqu'à la faillite qui est à l'origine du désaccord qui retentit sur toute leur famille. Le Noël où cette famille se retrouve est-il un faux Noël ? Les conventions bâclées remplissent le vide laissé par les sentiments et par la foi, si peu sensible malgré les références religieuses qui émaillent le dialogue. Et pourtant, le drame sacrificiel retracé dans ce film se lit comme une variation du destin du Christ, inauguré par la nuit de Noël. Or, au beau milieu du film, l'invention d'une courte « pièce de théâtre » par les enfants d'un des fils de la famille exprime la violence qui se masque dans ces rapports familiaux. La « pièce » qui mérite à peine ce nom, cette imitation infantile des ressources de l'art théâtral, a plus de vérité que les échanges verbaux des membres de cette famille. Sa violence, dont la gravité est occultée par la figure de Zorro, qui inspire cette pièce, exprime à l'état brut les affections morbides, physiques ou psychiques, dont la vérité est toujours plus ou moins déguisée dans les propos des personnages qui entourent ces enfants. Ces derniers ne sont pourtant pas au courant de la grave maladie de leur grand-mère qui les accueille, ou de la schizophrénie de leur jeune cousin, présent parmi les invités. La participation de ce dernier à la petite pièce ajoute un signe morbide à cette mise en abyme de l'illusion théâtrale. Les dangers du remède de la maladie de Junon Vuillard, susceptible de provoquer une sorte de cancer, et à un autre degré la négation du réel, dans le délire du schizophrène, illustrent d'autres aspects de la fragilité des limites qui séparent les notions du vrai et du faux.

En choisissant de mettre en scène, vers la fin du mois de décembre, une famille bourgeoise de Roubaix, Desplechin exploite la potentialité du groupe familial à exprimer les tensions qui réclament le sacrifice d'une victime. Mais le schéma de la violence sacrificielle est court-circuité dans ce scénario qui, d'emblée, nous installe dans le royaume de la mort et de la maladie. Junon Vuillard, femme entre deux âges et mère de plusieurs enfants majeurs, se découvre une maladie mortelle, qui ne peut être guérie que grâce à un don de moelle osseuse par un membre de sa famille, éventuellement compatible. C'est le cas de l'un de ses deux fils, Henri, le fils prodigue banni du clan familial par la volonté de sa sœur Elizabeth. Paul, le jeune fils d'Elizabeth, est aussi un donneur potentiel, mais sa schizophrénie justifie le recours à Henri. La famille se rassemble à Noël, avec la présence d'autres personnages : Ivan, l'autre fils et Sylvia sa femme, suivis par leurs deux jeunes enfants. Mais encore la nouvelle amie d'Henri, Faunia…

Le plus remarquable des intertextes de ce film est *Le Songe d'une nuit d'été*, film tourné par Max Reinhart et William Dieterle en 1927, diffusé à la télévision que regarde le jeune schizophrène. La référence à cette pièce de Shakespeare, est fort bien adaptée à la tension du vrai et du faux qui anime le scénario du film. À la fin de ce dernier, dans une séquence onirique, une adaptation du *Songe* de Shakespeare pour le théâtre de marionnettes, précise le sens de cet hommage qui intéresse la pensée de Shakespeare sur le charme trompeur des faux semblants. René Girard, dans son volumineuse étude sur Shakespeare[1], avantage cette comédie qui pourrait se lire comme une analyse des effets désastreux de la rivalité (mimétique) au sein du groupe humain, en proie à une crise d'indifférenciation dont le signe serait l'apparition du « monstre », sur la scène ou dans le dialogue de cette comédie. Dans le film de Desplechin, les multiples références à cette comédie concernent ces méfaits de la dualité dont le Diable, certes absent de la comédie, est la figure mythique.

Le rapport du vrai et du faux implique simultanément la question de l'art et celle des rapports humains, qui pèchent par un défaut d'intégrité devenu la norme de nos comportements. Cette double visée trouve une expression mythique dans la Bête de l'Apocalypse, dont le souvenir hante maintes répliques du film. Incarnation mythique du faux-semblant, la Bête subjugue les hommes par des « prodiges » qui sont le modèle néfaste de tous les arts. Rebellée contre le Seigneur, la Bête se donne en exemple aux hommes, entraînés dans un culte de l'ego qui s'aggrave au fil des siècles. L'indice de la présence de ce mythe dans le film est fourni par cette indication scénique : « *désordre d'apocalypse* »[2], dans une scène où Henri et son cousin parlent ainsi de sa sœur Elizabeth : « tu l'as vue, le dragon / Ta sœur n'est pas un dragon, c'est un tigre… en papier ». On songe au couple mythique formé par la Vierge et le Dragon, et ce tigre de papier ajoute au mythe un surcroît de sens à l'égard du faux-semblant. Ce couple revit dans le rapport d'Elizabeth, ce dragon de papier, dragon d'illusion, avec sa propre mère. Une assez mauvaise mère, qui se souvient à peine de Joseph, son enfant mort en bas âge, d'une maladie génétique dont elle-même est responsable : « Mmm… Joseph, c'était très abstrait »[3]. Le doute jeté sur la vérité de cet accouchement rejaillit sur la virginité de Marie.

Un peu plus tôt, Simon présente à Faunia comme « une chimère » la pathologie supplémentaire (une sorte de sida assumé, le « GVH »), qui risque d'affecter Junon si elle reçoit la fameuse greffe. Alors Faunia invente les traits de cette « chimère » : « Tête de lion, corps de chèvre, queue de serpent. […] Si la chimère devient folle, elle va haïr l'organisme qui l'accueille. »[4] On est très proche de l'apparence phy-

[1] Voir René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris : Grasset, 1990.
[2] Je cite le « Dossier » qui comprend les dialogues complets du film : « Arnaud Desplechin, *Un conte de Noël*, L'Avant-Scène Cinéma, 572, 2008, p.32. (Il existe un DVD du film, Why Not Production/ BAC Vidéo, 2008.) p. 42.
[3] *Ibid.*, p. 82.
[4] *Ibid.*, p. 70.

sique de la Bête, décrite dans de fameux versets de l'Apocalypse. L'association du GVH à une « chimère » excède la vérité médicale en soulignant le contenu symbolique de cette maladie où s'incarnent les tensions inhérentes à la dualité violente, et plus précisément la « contradiction fondatrice » qui en inspire les formes. Cette « chimère » est mise pour toutes celles que génère cette contradiction dans nos esprits.

J'ai commenté ailleurs les autres détails du dialogue où revivent des figures mineures de l'Apocalypse[5]. Je ne crois pas m'égarer, dans cet article réservé au thème théâtral : les « prodiges » de l'art théâtral, dont Shakespeare fait le procès dans sa comédie, comportent un sens néfaste, auquel le mythe de la Bête peut prêter ses traits.

Au début du film, après la vue d'un cimetière, des figures de théâtre d'ombres, superposées à la scène filmée, rejouent un épisode douloureux de la saga familiale. Parmi les ombres, la silhouette d'une femme enceinte revêt un sens particulier dans ce film où les chapitres, quand ils ne sont pas titrés, portent en incipit la date des jours qui précèdent le 25 décembre. Mais la naissance du Christ, dans ce film où l'on voit le très jeune schizophrène poursuivre ses parents avec un grand couteau de cuisine, est l'objet d'une inversion que l'on peut qualifier de diabolique. En contraste, ou en accord avec ces pulsions meurtrières, la fascination du jeune homme pour la vieille adaptation cinématographique du *Songe d'une nuit d'été*, diffusée à la télévision, participe à la critique de l'illusion artistique, qui se voit concurrencée par les hallucinations du jeune homme : un loup surgit dans le séjour, auquel se substitue Junon sa grand-mère. Comme si la grand-mère et le loup du conte ne faisaient qu'un…

La malice de Desplechin se révèle dans le choix des deux jeunes enfants d'Ivan et de Sylvia, figures de l'innocence, pour incarner les capacités mimétiques dont le Diable est le modèle. Le sens enclos dans la parenté sonore de leurs prénoms, Baptiste et Basile, se confirme quand on les voit jouer aux Indiens, armés d'un arc : « Même jeu du salut indien »[6]. Le mimétisme de leurs gestes, quand ils prennent un bain ensemble dans une baignoire, accompagne une histoire inventée par l'un d'eux, où des violences physiques imaginaires sont décrites avec un réalisme effroyable.

Cette mise en scène qui annonce le « drame de Zorro », inventé par ces deux enfants, a déjà le sens d'une critique de l'art théâtral et de sa fonction cathartique.

---

[5] Outre les effets de miroir où se décomposent les traits de la Vierge, la désignation de Joseph, mort en bas âge, comme « l'enfant-hyacinthe », évoque les cavaliers de Ap. 9, porteurs de cuirasses d'hyacinthe, et montés sur des chevaux dont la tête est « comme celle du lion ». Le GVH qui a causé la mort de Joseph a lui aussi « une tête de lion », et son « corps de chèvre » s'incarne en Sylvia, la femme d'un autre fils de Junon : lorsqu'elle apprend que son mariage résulte d'une machination, Sylvia s'écrie : « Je ne suis pas un chameau, ou une chèvre » (p. 81).

[6] *Ibid.*, p. 53.

Dans une autre scène, ils jouent à s'agripper aux jambes du cousin Simon : on peut y voir une allégorie de la double contrainte émanant du Père, sous une forme inversée. Cette séquence reprend d'ailleurs en écho la vision d'un personnage du *Songe d'une nuit d'été,* dans la version filmée de Reinhardt, diffusée à la télévision, où un personnage enfantin (Puck ?) freine la marche d'une créature féerique en étreignant sa traîne. Ces images sont sublimes, mais pas plus que le mouvement de la caméra de Desplechin qui sort du cadre de l'écran de la TV pour s'attarder sur le visage de Paul, distrait par l'apparition fantasmatique du loup… Un peu plus tard, le jeune schizophrène se plaint de son reflet persécuteur, qui s'incarne dans « l'image d'un chien noir »[7]. Ce mot « image », associé au motif du reflet, évoque l'image de la Bête de la mer, que la Bête de la terre a le pouvoir d'animer. J'ajouterai qu'entre la séquence du *Songe* de Reinhardt et celle où Baptiste et Basile s'accrochent au pantalon de leur père, une scène tournée dans un TGV honore le symbolisme que le chemin de fer, chez Rimbaud, Ramuz ou Bosco, revêt à l'égard de la dualité la plus violente…

***

La représentation du drame de Zorro occupe en fait deux scènes, que sépare celle où se querellent, au deuxième étage de la maison, Elizabeth et Henri qui reproche à sa sœur de l'avoir laissé faire deux mois de prison. Cette atmosphère n'est pas étrangère aux histoires de Zorro. Mais ce dernier, dans la courte pièce inventée par les deux enfants de Sylvia (épouse d'Ivan, autre fils de Junon) et par Paul, leur jeune cousin schizophrène, apparaît sous un très mauvais jour. Et si le couple formé par Zorro et sa sœur, une princesse, peut évoquer celui d'Elizabeth et d'Henri, les détails sanglants placés dans la bouche de Zorro, et bientôt son amputation, coïncident avec le danger des opérations chirurgicales qui attendent Junon, la belle-mère de Sylvia qui, dans cette pièce de théâtre, tient le rôle de la princesse, sœur de Zorro.

La famille est réunie autour de la scène improvisée[8] :

« En face d'eux, la scène, encadrée de rideaux, et une petite estrade éclairée de bougies. Abel (le grand-père) est assis en face du public sur un tabouret, un bâton de régisseur à la main. […] Abel commence à frapper les 3 coups [….] / Paul : Une pièce de théâtre de Noël, écrite par Basile Vuillard. *Applaudissements.* / Paul : Et accompagnement musical d'Ivan (père des enfants) et Abel Vuillard. / *Applaudissements. Les deux petits sont costumés et maquillés avec excès. Ils saluent. Accompagnement musical d'Abel et Ivan, qui rythmeront ainsi tout le spectacle. Les enfants sont bientôt rejoints par Sylvia qui porte son diadème.* / Basile (*Une épée de plastique à la ceinture*) : « Il était une fois un frère et une sœur. Et le prince s'appelait Zorro. Un jour, sa sœur, la princesse, lui dit : » / Sylvia *(elle se prête au jeu)* « Cher prince, tu dois quitter le château. Tu as volé les paysans, et ils n'ont plus rien à manger. » / Basile : « Ô chevalier méchant, qu'as-tu fait ? » / Baptiste :

[7] *Ibid.,* p. 97.
[8] *Ibid.,* p. 87.

« Je ne le dirai pas, parce que ce serait trop horrible et vos oreilles saigneraient. » / *Toute l'assistance se bouche les oreilles d'effroi. Baptiste savoure son effet.* / Basile *(il sort son épée)* « Alors, nous allons te torturer. » / Baptiste : « Non ! Pitié ! » / Basile : « Avoue ! Avoue, prince Zorro ! » *Basile et Paul ont sorti Baptiste de scène et commencent à le torturer avec des jouets…* Baptiste : « Aïe ! Pitié ! ».

Les traits du Christ et ceux de l'Antéchrist se mêlent dans ceux de Zorro. Le souvenir des mystères du Moyen Âge passe au filtre de la culture télévisuelle, avec des anachronismes où la notion de *catharsis* déborde l'univers du théâtre. (On peut observer que, dans certaines créations contemporaines, le théâtre se fait le porte-voix d'autres univers culturels.) Or, cette séquence filmée est interrompue par la dispute, dans un autre décor, entre Elizabeth et Henri dont les propos et le jeu scénique rendent palpable la contradiction sans âge, dont les dangereux effets sont l'objet de toute *catharsis* artistique. (La dualité engendrée par cette contradiction se poétise sur tous les plans du texte.)
Elizabeth : Deux mois (de prison), c'est pas cher payé. / *Elizabeth claque sa porte. Henri s'est engouffré dans sa chambre à lui. Et claque sa porte à lui. /* Henri *(off)* : Tu es trop dingue, mon amie… / *Elizabeth referme sa porte à son tour tandis que la pièce suit son cours. On torture toujours le prince Zorro. Enfin : /* Baptiste : « J'avoue ! J'avoue ! »

Retour au spectacle des deux enfants. / Paul et Baptiste ramènent Baptiste sur le devant de la scène. Il déclame : / Baptiste *(pas peu fier de sa réplique)* « Oui, j'avoue, j'ai couché avec une bique. » Basile *(pour l'audience, il répète)* « Il a couché avec une bique ! » / Paul : « Monstre, tu fais pleurer ta sœur et toute ta famille. » / *Sylvia joue les pleurs avec un mouchoir. /* Baptiste : « J'en ai rien à foutre ! » / Basile *(À Abel)* : « Grand Roi, qu'as-tu décidé ? ». Abel : « Je pense, dans ma grande toute-puissance, qu'il faut savoir accorder son pardon. » / Basile : « D'accord grand prince ! Zorro, donne-moi ton bras. »

Désigné comme un « grand prince », le père Abel s'apparente au prince Zorro. Cette confusion est moins grave que la reprise en écho de l'aveu scandaleux de Baptiste par son frère. La tension inexprimée de leur rapport, jointe à l'imitation de la vulgarité des adultes, se déplace dans la fausse obéissance de Basile qui ne prend le bras de Zorro que pour le scier :
Étrangement, Paul et Basile se saisissent de Baptiste à nouveau et l'allongent sur la scène. / Basile : « Zorro, donne-moi ton bras. » / *Basile commence à lui scier le bras avec son épée de plastique. / L'audience regarde la manœuvre, intriguée et un peu choquée. Basile finit par arracher un bras de poupée habilement dissimulé dans la cape de son frère. /* Basile *(il brandit le bras poupée en signe de triomphe)* « On coupa le bras au prince. Et il devint très gentil jusqu'à la fin de ses jours. » / *Dernier accord musical d'Abel. Les acteurs saluent. Applaudissements enthou-*

siastes, joie des enfants. / Basile et Baptiste : Merci… Merci… *Ivan vient saluer aussi.*

Cet « accord musical » tourne en dérision ceux qui, notamment chez Shakespeare, expriment le dépassement des tensions dont l'absurdité est peut-être plus apparente dans ce drame de Zorro que dans *Le Songe d'une nuit d'été.* Sans parler ici d'influence, les penchants zoophiles de ce Zorro, corsés par le motif du « Monstre », sont la griffe d'une décomposition du groupe social, agité par des tensions qui s'incarnent aussi bien dans le personnage de Bottom. Quoi qu'il en soit, le caractère illusoire de cette pièce digne du Grand Guignol est lui-même un leurre : l'amputation de Zorro sommé de donner son bras au sacrificateur apparait comme le reflet ou comme la préfiguration de la greffe de moelle épinière, donnée par Henri pour l'improbable guérison de sa mère. La pièce inventée, peut-être dans l'ignorance du drame de Junon et celui de ses enfants, a la vérité d'un poème, avec les qualités médiumniques inhérentes à tout vrai poème.

Psychique ou physique, la maladie, thème-clé du film, n'est que la forme intériorisée des tensions qui agitent cette famille. Le symbolisme de la maladie est accru par le pouvoir de réunification qu'elle engendre au sein de la famille, dans un paradoxe qui fait partie de son symbolisme. Un faux malheur, si l'on veut. Le progrès spirituel de Zorro qui, grâce à son amputation, devient « très gentil jusqu'à la fin de ses jours », trouve une sorte d'écho dans la bouche de Junon, avec l'opposition du « gentil cancer » et des maladies effrayantes encourues par le receveur de moelle osseuse. Les pulsions mimétiques qui s'aiguisent dans les répliques de Basile condamnant Zorro ne sont pas moins symbolisées par la greffe de moelle osseuse, qui exprime elliptiquement les méfaits du mimétisme en même temps que sa force passionnelle, conjonctive et destructrice.

La leçon proposée par Desplechin sur ce phénomène déborde l'univers théâtral. Le règne du faux-semblant se prononce jusque dans le métier d'Abel, un maître teinturier, vraiment épris de son métier ! La valeur allégorique de ce personnage s'étend aux aspects étroitement cinématographiques de Desplechin, dans ce film où la délicatesse des tons pastel, pour toutes les scènes du film, mérite pourtant l'interprétation que René Girard a proposée de l'oxymoron dans son ouvrage déjà cité *Shakespeare : les feux de l'envie.* Dans la salle d'audience, autre théâtre, du jugement de son frère, les cheveux blonds d'Elizabeth s'harmonisent avec l'or léger du fond du décor, mais cet accord est lui-même l'objet d'un effet de contraste saisissant avec la rudesse de ses propos, comme dans toutes les scènes, où la violence ne le cède qu'à la trivialité. Il serait hors de propos de poursuivre l'analyse des moyens par lesquels le cinéaste parvient à traduire une dégradation de l'être à laquelle s'efforcent de répondre, si l'on en croit la leçon de Desplechin comme celle de Shakespeare, le sacré et l'art.

Le thème du théâtre est d'ailleurs impliqué dans la structure même du film, dans un effet de symétrie qui témoigne d'un soin purement artistique : à rebours des intentions apparentes de filmer une « tranche de vie ». Dans la première partie du film, l'allusion aux pièces de théâtre écrites par Elizabeth trouve un écho tardif dans une référence à Goldoni, cette fois dans une indication concernant le jeu des acteurs. J'ai déjà souligné les références symétriques au *Songe d'une nuit d'été.* La première est associée à la vision du loup, imaginé par le schizophrène qui s'en souvient bien plus tard. Tous ces détails participent à un système d'échos dont l'axe correspond au corps-à-corps du fils (ou du frère) indigne et de son beau-frère. La structure du film est donc harmonisée avec le thème dualiste. La remise en cause de l'harmonie, sous-jacente à ces dispositions, intéresse les principes mêmes de l'esthétique universelle.

Les enjeux éthiques de ce questionnement se prononcent dans le dialogue entre le jeune schizophrène et son oncle Henri dans la cour d'un hôpital. Le plus âgé des deux parle de son expérience de la maladie avec une nostalgie émerveillée. N'est-ce qu'un mensonge destiné à rassurer Paul, dont la maladie psychique est plus « vraie », car plus durable, que celle que son oncle a surmontée ? Mais le thème de la maladie de la mère est traité de même, et c'est avec une douceur presque magique que la caméra filme sa biopsie.

L'univers du théâtre « déteint » sur le comportement des personnages du film. Junon, malgré les « relents d'antisémitisme » que lui reproche son fils, considère ce dernier comme son « petit juif », un « beau juif ». S'est-il vraiment converti ? Sa réponse : « Je suis le seul catholique dans cette maison »[9] a un sens christique, qui n'est pas incompatible avec cette supposition. On peut encore souligner, dans ce bref dialogue, l'opposition récurrente des mots « Non ! » et « Si ! », chargée du sens qu'elle reçoit dans certaines pièces de Marivaux… Dans une autre séquence, Henri dialogue avec son neveu, son rival potentiel pour le don de moelle osseuse auquel est suspendue la vie de Junon : « Henri : C'est toi qui lui donnerais, non ? ». La réponse de Paul : « Oui » ne vaut que par la didascalie qui la précède : « *Il ne sait pas s'il va recevoir un coup de bûche ou un baiser* » [10]. On notera l'humour de cette « bûche » dans ce « conte de Noël ». Le *double bind* se prononce plus résolument dans un aveu de Desplechin, cité dans le dossier de présentation. L'humour en est aussi fin que suspect : « Je suis catholique, mais pas nécessairement croyant, Dieu merci »[11]. Est-ce une boutade, ou ce catholicisme est-il authentique, dans la mesure où c'est le seul qui soit adapté à notre époque ?

---

[9] *Ibid.*, p. 59.
[10] *Ibid.*, p. 77.
[11] *Ibid.*, p. 12. Cette déclaration de Desplechin se rapproche d'un subtil aveu de Bosco, daté de 1933 : « Dieu ? Moins j'y crois, plus je l'aime — à tel point que je ne me soucie pas de n'y pas croire et que peu à peu je m'achemine vers la foi. » (Citation de son « Diare », *Cahiers Henri Bosco*, 41/42, 2001/2002, p. 57).

Henri, donneur de moelle, demande si « Ça fait mal » à l'anesthésiste qui, contre toute attente, répond : « Oui ». (Ce qui est faux ?) Mais le point d'orgue de cette démonstration poétique reste le jeu de pile ou face improvisé par Henri qui visite sa mère, dans une autre chambre de l'hôpital où vient d'avoir lieu la transfusion. Le spectateur partage la curiosité de Junon pour le tirage auquel est superstitieusement suspendue sa vie. Cette curiosité est-elle sincère, est-elle un vestige du respect de la transcendance ? Rien ne permet de le penser ; Junon peut aussi bien ne s'émouvoir que de cette marque de complicité, ce miracle improbable. La franchise du Oui ou du Non qui pourrait sauver l'éthique vacillante de Desplechin nous est refusée : « Nous finissons sur le visage de Junon en très gros plan »[12]. Ce suspens conjugue le Oui et le Non qui alternent, non moins diaboliquement, dans le coup de dés. Suit un bref épilogue, où la représentation du *Songe d'une nuit d'été*, cette fois dans un petit théâtre d'ombres, est associée aux préoccupations de la dramaturge Elizabeth, dont les accents shakespeariens, dans son monologue intérieur en voix off, évoquent plus la recherche de l'inspiration littéraire que le bonheur de la paix retrouvée.

Michel AROUIMI
Uniersité du Littoral, Dunkerque

[12] *Un conte de Noël, op. cit.*, p. 106.

COMMENTAIRES
ET
RÉFLEXIONS

VÉRITÉ ET PARADOXE EN PHILOSOPHIE : LE PARADOXE ESSENTIEL

Le but de cette étude, portant sur les relations qu'entretient la vérité avec le paradoxe, est de montrer que le paradoxe constitue la véritable structure des vérités philosophiques. C'est dans cette perspective que nous tenterons d'établir, en premier lieu, ce que n'est pas le paradoxe, puis, ce qu'il est, ensuite que les vérités philosophiques sont souvent paradoxales, et enfin que le paradoxe peut se concevoir comme vérité.

Le paradoxe contre le sophisme

Le paradoxe, au sens étymologique, c'est, on le sait, ce qui s'oppose à l'opinion, ce qui heurte le bon sens. Par voie de conséquence, on pourrait être amené à penser qu'il signifie « fausseté ». Il ne faut pourtant pas confondre le paradoxe et le sophisme. Le paradoxe ne se résume pas à une apparence de vérité. Ce n'est pas un raisonnement faux voulant passer pour vrai. Prenons, pour le comprendre, l'exemple des « paradoxes » (qui ne sont en fait, justement, que des sophismes) de Zénon d'Elée (Ve siècle avant JC), tels qu'ils nous ont été rapportés par Aristote dans sa *Physique* (livre VI) au IVe siècle avant JC. On en dénombre quatre, désormais célèbres : celui de la dichotomie, celui d'Achille et la tortue, celui de la flèche, et enfin celui du stade. Analysons le dernier, qui est peut-être le moins fameux des quatre.

Il s'agit de trois groupes d'individus situés sur un stade. Appelons ces trois groupes A, B, et C, sachant que C est fixe, tandis que A et B vont l'un vers l'autre à vitesses égales. On a donc, à l'instant t1, la disposition suivante :

C1 C2 C3

A1 A2 A3

B1 B2 B3

Et à l'instant t2, la nouvelle disposition :

C C2 C3

A1 A2 A3

B1 B2 B3.

On le voit, le paradoxe, c'est que B1 est passé devant plus de A que de C. Pourtant, il faut le même temps pour que A1 et B1 s'alignent sur C1. Donc la moitié du temps est égale à son double. Si l'on voulait schématiser, on pourrait dire que :

B1-C1 = 1

B1-A1 = (B1-A2) + (B1-A1) = 2

Or B1-C1 = B1-A1

Donc 1= 2.

Ainsi du faux semble vrai. En fait, il s'agit, bien sûr, d'une erreur mathématique, qui consiste à ne pas prendre en compte la vitesse relative des trois groupes. Or la vitesse relative de A1 et B1 est la somme de leurs vitesses absolues par rapport au point fixe C1. D'où, si l'on appelle V la vitesse :

V A1/B1 = V A1/C1 + V B1/C1 = 2 V A1/C1

Donc V A1/B1 n'est pas égale à V A1/C1. Tout redevient alors logique, puisque la moitié n'est plus équivalente au double, mais c'est bien le double qui est ici le double de la moitié. Ce que l'on appelle « paradoxe » de Zénon n'est donc en fait qu'un sophisme. Il ne doit pas être assimilé à de la vérité, mais bien plutôt à de la vraisemblance. À noter que Zénon ne dit pas que ses conclusions sont vraies en réalité, mais que si on se base sur une conception discontinuiste de l'espace, on aboutit à des absurdités, si bien que l'on ne peut plus rendre compte du mouvement. Ces « paradoxes » ne consistent donc pas à prouver des choses contradictoires, mais ils sont plutôt des arguments servant à dénoncer une mauvaise conception.

Le paradoxe comme aporie

Si le paradoxe n'est pas le sophisme, c'est qu'il ne se réduit pas à de la fausseté, mais implique la coexistence de la vérité et de la fausseté. Il présuppose l'impossibilité de discriminer entre vérité et fausseté. En tant que tel, il peut se penser comme aporie.

Prenons comme base de réflexion le fameux paradoxe de Russell découvert en 1901. Le problème revient à se poser la question de savoir si l'ensemble de tous les ensembles qui ne s'incluent pas eux-mêmes est compris dans lui-même ou non. [Ainsi l'ensemble des ensembles comprenant au moins cinq éléments s'inclut lui-même, alors que l'ensemble des ensembles comprenant moins de cinq éléments ne s'inclut pas lui-même]. La première hypothèse est qu'il ne s'inclut pas lui-même,

mais alors il doit s'inclure lui-même, puisqu'il comprend tous les ensembles qui ne s'incluent pas eux-mêmes. La seconde hypothèse est qu'il s'inclut lui-même, mais cela implique alors une impossibilité, puisqu'il n'inclut que les ensembles qui ne s'incluent pas eux-mêmes. Le paradoxe, c'est donc qu'il doit s'inclure lui-même (il inclut tous les ensembles) et qu'il ne doit pas s'inclure lui-même (il n'inclut que ceux qui ne s'incluent pas eux-mêmes). Or, selon le principe de non-contradiction, je ne peux pas avoir A et non-A en même temps. Pourtant, ici, c'est le cas : la première et la deuxième hypothèse coexistent. Or si la première est vraie, alors la seconde est fausse, et inversement. Donc le paradoxe implique que le vrai est faux et le faux vrai. Il constitue un problème insoluble. Le paradoxe n'est donc certes pas un sophisme ; pourtant, en même temps, il semble signifier l'inexistence de la vérité. Mais est-ce véritablement le cas ?

En fait, il existe bien une vérité : celle que recèle la « résolution » du paradoxe par Russell lui-même. C'est ce qui apparaît si l'on se penche sur la théorie des types élaborée par ce dernier. Celle-ci consiste à poser qu'un ensemble doit toujours être d'un type supérieur au type de ses éléments. Il existe ainsi une hiérarchie de types, ou de niveaux, selon laquelle toute entité appartient à un type et un seul, et de plus une propriété ne peut être attribuée à une entité que si cette entité est du type immédiatement inférieur au type de la propriété. Le type 0 correspondra alors à tous les individus, le type 1 à toutes les propriétés d'individus, le type 2 à toutes les propriétés de propriétés d'individus, le type 3 ..., ainsi de suite, à l'infini. Si bien que l'ensemble de tous les ensembles devrait être d'un type supérieur à lui-même (puisqu'il est à la fois ce qui inclut et ce qui est inclus). D'où la conclusion de Russell, qui est que l'ensemble de tous les ensembles n'existe pas. En d'autres termes, l'ancienne définition de l'ensemble, celle de Cantor (selon laquelle un ensemble est ce qui rassemble des éléments sous une même propriété, par exemple « inclure les ensembles qui ne s'incluent pas eux-mêmes »), est fausse. La nécessité se fait alors jour de passer à une nouvelle définition de l'ensemble, qui sera en fait celle de Zermelo (selon lui, l'ensemble est ce qui ne peut être élaboré qu'à partir d'un ensemble déjà connu), et qui, elle, est vraie.

On voit donc que le paradoxe n'implique pas l'absence totale de vérité, du fait de son caractère aporétique, mais qu'il mène bien plutôt à une redéfinition de la vérité. Il n'y a pas de solution de l'aporie, mais ouverture d'un champ vers une nouvelle problématique. Le paradoxe est alors comme une vérité à venir.

Les vérités philosophiques comme paradoxes

Il est même possible d'aller plus loin dans l'interprétation des relations qu'entretiennent vérité et paradoxe. Et s'il est un domaine dans lequel on peut constater des interférences entre ces deux notions, c'est bien la philosophie. Il est à ce titre tout à fait édifiant d'établir une véritable typologie des paradoxes des philosophes si l'on veut comprendre à quel point les paradoxes sont présents dans

l'histoire de la pensée. N'ayant certes pas le temps, dans ce type d'étude, d'analyser tous les paradoxes que nous allons recenser (pour plus de précisions, cf. Olivier Abiteboul, *Le Paradoxe apprivoisé*, Paris, Flammarion, 1998), nous nous contenterons donc ici d'énumérer ces paradoxes, l'essentiel n'étant pas, de toute façon, pour nous, de nous concentrer sur le détail de l'analyse, mais plutôt de convaincre, en mettant en relief l'extension du concept de paradoxe, que les vérités philosophiques se présentent bien souvent sous l'aspect du paradoxe.

TYPOLOGIE DES PARADOXES DES PHILOSOPHES

1. Les paradoxes de l'ontologie

1.1. Les paradoxes ontologiques

1.1.1. Le paradoxe de l'homonymie de l'être (Aristote)

1.1.2. Le paradoxe de la création et de l'éternité du monde (Saint Thomas d'Aquin)

1.1.3. Le paradoxe d'une coexistence du hasard et de la nécessité (Cournot)

1.1.4. Le paradoxe d'une transcendance-immanence (Husserl)

1.1.5. Ambiguïté de l'ontologie (Sartre)

1.2. Les paradoxes du sensible et de l'intelligible

1.2.1. Le paradoxe de la participation-séparation (Platon)

1.2.2. Le paradoxe de l'universel concret (Hegel)

1.2.3. Le paradoxe du matérialisme historique comme unité réalisée du matérialisme et de l'idéalisme (Marx)

1.3. Les paradoxes de l'Un et du Multiple

1.3.1. La doctrine de l'expression comme dépassement paradoxal du paradoxe de la communication des substances (Leibniz)

1.3.2. La coexistence paradoxale de l'unité et de la multiplicité dans la définition du Dasein (Heidegger)

2. Les paradoxes de la politique, de la morale et de la religion

2.1. Les paradoxes de la politique

2.1.1. Le paradoxe d'une légitimation de l'illégitime (Machiavel)

2.1.2. L'antinomie du droit de punir et du droit de résistance (Hobbes)

2.1.3. L'amphibologie du concept de loi (Montesquieu)

2.1.4. Le paradoxe de l'homme civil (Rousseau)

2.2. Les paradoxes de la morale et de la religion

2.2.1. Tension entre une tendance naturaliste et une tendance formaliste de la morale (les Stoïciens)

2.2.2. Le paradoxe d'une preuve de l'indémontrable existence de Dieu (Descartes)

2.2.3. Le paradoxe d'une symbiose entre raison et foi (Malebranche)

2.2.4. Le paradoxe d'une religion positive (Comte)

2.2.5. Le paradoxe de la foi comme unité réalisée de la pensée et de l'impensable (Kierkegaard)

3. Les paradoxes de l'anthropologie

3.1. Les paradoxes anthropologiques

De l'homme-paradoxe à l'ambiguïté du discours (Pascal)

3.2. Les paradoxes de la liberté

3.2.1. L'étrange compatibilité entre clinamen et acte libre (Épicure, Lucrèce)

3.2.2. Le problème de la conciliation de la grâce et de la liberté (Saint Augustin)

3.2.3. Le paradoxe de la liberté humaine comme dépendance vis-à-vis de la nécessité divine (Spinoza)

3.2.4. L'antinomie de la liberté et le paradoxe d'un sujet empirique libre (Kant)

3.3. Les paradoxes du tragique

3.3.1. Le paradoxe de l'apprentissage de la mort comme apprentissage de la vie (Montaigne)

3.3.2. Le paradoxe de la pensée tragique (Nietzsche)

4. Les paradoxes de la connaissance et de la méthode

4.1. Les paradoxes de la connaissance

4.1.1. Le paradoxe de la connaissance comme acte passif de l'esprit (Hume)

4.1.2. Le paradoxe d'une conscience de l'inconscient (Freud)

4.2. Les paradoxes de la méthode

4.2.1. Le paradoxe d'une méthode à la fois dualiste et moniste (Bergson)

4.2.2. Le paradoxe d'une recréation poétique par une prose contre-poétique (Alain)

4.2.3. L'antinomie de la raison et de l'imagination (Bachelard)

4.2.4. Le paradoxe d'un langage du silence (Merleau-Ponty)

On le voit, l'extension du champ dans lequel on peut trouver des vérités philosophiques paradoxales est très large. Il semble même possible, dans ces conditions, de parler d'une omniprésence du paradoxe en philosophie. N'est-il pas alors envisageable d'émettre l'hypothèse selon laquelle la paradoxalité serait même la propriété essentielle de la vérité ?

Le paradoxe comme vérité

Ce que nous voudrions montrer, c'est qu'en fait, le paradoxe constitue la structure même de la vérité. Cette thèse repose en effet sur une constatation très simple, à savoir que sur toute chose, il est possible d'affirmer une chose et son contraire. En d'autres termes, c'est dans l'univocité que résiderait la partialité. Ainsi, l'objectivité serait paradoxalement garantie par une équivocité essentielle. On peut alors dire que si la vérité implique la recherche de l'objectivité, c'est bien dans le paradoxe qu'il faut chercher le fondement de la vérité.

C'est ce qui pourrait apparaître à propos de la plupart des problèmes essentiels qui se posent à nous. Ainsi, par exemple du problème de la liberté, tel que Kant l'a

mis en valeur dans la troisième des antinomies de la *Critique de la Raison pure* : la liberté, on le sait, constitue la thèse, alors que la causalité naturelle constitue l'antithèse. Le problème est mis en relief par Kant grâce à l'exemple d'un « mensonge pernicieux » qui s'est introduit dans la société, mais il apparaîtra de manière encore plus frappante si l'on prend pour exemple un crime. Ce crime peut en effet être interprété de deux manières totalement opposées. Selon une première hypothèse, ce crime est un acte qui s'explique par des causes (mauvaise éducation, mauvaises fréquentations, etc.), autant dire qu'il doit être référé à un déterminisme, qu'il soit psychologique, ou sociologique. Dans cette première perspective, on aboutit à la conclusion selon laquelle la liberté est impossible et que, à la limite, le criminel n'est pas coupable. Tandis que, selon une seconde hypothèse, ce même acte qu'est le crime peut être conçu comme une faute, c'est-à-dire du point de vue de la morale. Auquel cas, le criminel était responsable de ses actes, ou, si l'on préfère, il avait le choix, tout dépendait en fait de sa volonté, et donc c'est son entière liberté qui est en cause. Dans ce cas, bien sûr, le criminel sera envisagé comme coupable. Il serait ainsi, dans la perspective kantienne, possible de penser l'existence d'une causalité « horizontale », la causalité naturelle, selon laquelle chaque effet serait toujours l'effet d'une cause antécédente, mais aussi d'une causalité « verticale », la causalité libre ou causalité par liberté, impliquant, elle, l'idée d'une spontanéité causale, le pouvoir de débuter une série causale, l'effet étant ici à référer à une sorte de cause « non causée », ou cause de soi, excluant tout déterminisme, et ne supposant que la liberté. Autant dire que chaque acte est toujours à la fois l'effet d'une cause selon un certain déterminisme, et la cause d'un effet, selon la causalité par liberté. L'être pris ici en considération sera donc, pour reprendre la terminologie kantienne, à la fois phénomène, comme effet déterminé, et noumène, comme source de causalité libre. On parvient donc à la conclusion paradoxale selon laquelle tout acte est libre et déterminé, et tout homme à la fois libre et non-libre.

À travers cet exemple significatif de paradoxe, on a en même temps une illustration parfaite de notre thèse selon laquelle la vérité a, fondamentalement, quelque chose à voir avec le paradoxe. La conclusion qui se profile ainsi derrière cette thèse, c'est qu'il faut en finir avec l'idée d'une vérité absolue et univoque. Il s'agit en fait, comme le disait Deleuze dans sa *Logique du sens*, de passer du domaine de la vérité à « la sphère du sens », voire même du double sens, de dépasser le principe d'identité par une raison contradictoire, orientée vers la multiplicité. La vérité est, essentiellement, polysémique. Il ne faut donc pas penser du mal du paradoxe, car ce dernier constitue l'essence de la pensée, de la vérité et de la réalité.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

LE PARADOXE CONTRE LE SOPHISME ET COMME RÈGLE DE VÉRITÉ

(RÉFLEXIONS SUR LE VRAI ET LE FAUX CHEZ LEWIS CARROLL)

Il y a ce paradoxe chez Lewis Carroll que le paradoxe apparaît comme une instance non contradictoire. Il se profile dans l'horizon de son double, le sophisme, sur lequel il rejette toute la responsabilité de la contradiction. S'opposant résolument au sophisme comme porteur d'illogisme, le paradoxe revendique son appartenance, ou plutôt sa dépendance vis-à-vis de la logique. Il a quelque chose à voir avec la vérité. Il est même, pour ainsi dire, une règle de vérité. Dire que le paradoxe n'est pas paradoxal, c'est ainsi – étymologiquement, mais surtout foncièrement, – s'opposer à l'opinion courante et au sens commun, mais dans le but d'être encore plus logique que lui, plus porteur de vérité. C'est être vraiment paradoxal.

Ainsi dans *Alice au pays des merveilles*, et pas seulement dans sa *Logique sans peine*, Carroll tente non pas tellement une définition de la logique dans sa vérité, mais de l'illogisme des mauvais raisonnements. C'est de manière négative qu'apparaîtra le paradoxe, une fois opposé à son imposteur, le sophisme. C'est ce qui apparaît dans les épisodes sur la tête du chat et sur le bourreau. Deux syllogismes contradictoires y apparaissent, qui semblent relever d'une logique implacable :

1.Décapiter, c'est détacher la tête du corps ;
or, ce chat n'a pas de corps,
donc, je ne peux pas le décapiter.
2. Décapiter, c'est couper la tête ;
or, ce chat a une tête,
donc, vous pouvez le décapiter.

Mais le syllogisme n'est que l'apparence formelle de la logique. La contradiction ici est superficielle : elle repose sur le fait que les deux syllogismes forment un sophisme né de la confusion du mot « décapiter » auquel il faudrait ne donner qu'un seul sens.[1] Pour sortir des sophismes, il faudrait, comme le dit Carroll dans sa *Logique symbolique*, trouver un point d'entente sur le sens des mots, permettant la communication par une sorte de langage universel nouveau (comme les mathématiques). La logique est le seul rempart contre les sophismes. Ainsi dans sa *Logique sans peine* (Quelques sophismes, in 6. La méthode des indices), Carroll défi-

[1] De même, lorsque la reine rouge dit à Alice que, de l'autre côté du miroir, les nuits sont cinq fois plus chaudes qu'à la normale, qu'Alice en conclut qu'elle sont donc aussi cinq fois plus froides, la reine lui répond qu'elles sont « cinq fois plus chaudes et cinq fois plus froides – de même que je suis cinq fois plus riche et cinq fois plus intelligente que vous ! » . Ici le sophisme vient du double-sens de la conjonction « et » qui veut dire « et par là-même » dans le premier cas, « et en même temps » dans le second.

nit le sophisme comme « tout raisonnement qui nous trompe, en paraissant prouver quelque chose qu'en réalité il ne prouve nullement » ou comme « un couple de propositions, proposées comme prémisses d'un syllogisme, et qui ne permettent de tirer aucune conclusion ».[2] De même, dans son « Adresse aux spécialistes » (Quelques sophismes), il apparaît deux types de sophismes : « prémisses fallacieuses » et « conclusion fallacieuse », preuves que le syllogisme est un instrument à double tranchant, garant de rigueur mais enchaîné à la forme du langage.

En revanche, le paradoxe chez Carroll revêt des formes très précises, s'intègre à une structure logique. Le paradoxe n'est pas, à proprement parler, comme le sophisme, contradictoire, il est logique. C'est ce qui apparaît à plusieurs niveaux comme le montre Anny Sadrin[3] : d'un point de vue discursif, alors que le discours du narrateur est assuré, les dialogues rapportés transcrivent l'insécurité du sujet du récit ; d'un point de vue essentiel on trouve en même temps un être en devenir – une « ontophanie » – et un être en permanence – une « tautologie ontique » –, à la fois l'être et le devenir ; d'un point de vue lexical, on a la formation de réalités doubles à partir d'entités contradictoires à travers la présence des mots-valises (*snake* + *shark* = *snark*) ; d'un point de vue grammatical, on remarque une ambiguïté des pronoms indéfinis sans référence, destinés au non-sens : « – Alice : *One can't help growing older* ». – Humpty Dumpty : *One can't, perhaps, but two can* ». Cette forme bien définie du paradoxe, cette structure qui l'oppose à la contingence du sophisme, auquel on ne peut donner de lois, crée un monde et un langage spécifiques au paradoxe : celui de la schizophrénie. C'est ce qu'explicite Deleuze dans son analyse du *Jabberwocky* dans sa *Logique du sens*. L'aspect psychanalytique s'y trouve développé dans la prégnance de la dualité orale manger-parler, qui peut se retrouver dans deux autres : payer-parler, excrément-langage (Alice achète l'œuf dans la boutique de la brebis, Humpty Dumpty paie les mots. La fécalité quant à elle est partout présente chez Carroll, comme le dit A. Artaud[4]). En tout cas, toujours se retrouve chez Carroll un schéma rigide propre au paradoxe. Ce dernier se présente soit sous la forme de deux séries convergentes (Tweedledum et Tweedledee) qui viennent à se confondre, soit sous l'aspect du miroir comme « surface pure, continuité du dehors et du dedans »[5], soit enfin à travers les mots ésotériques : « l'imprononçable monosyllabe », le « *phlizz* » ou le « *snark* », le mot-valise, le « *jabberwock* ». Synthèse de deux séries divergentes, le paradoxe s'écarte de l'arbitraire du sophisme.

Le paradoxe exclut sans cesse chez Carroll la contradiction qu'il rejette à l'extérieur de lui. Il est, quant à lui, le moyen de la surmonter. Comme le dit André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* : « Le *non-sens* », chez Lewis Car-

---

[2] Exemples techniques : Éliminandes de même signe dont l'existence n'est pas affirmée, éliminandes de signe contraire accompagnés d'une prémisse « d'affirmation ».

[3] Cf. « Modes et modifications dans les « *Alice Books* » de Lewis Carroll » in *Actes du Congrès de Reims de la S. A. E. S.* (1983), *Etudes Anglaises* n° 92, PUR, Didier Érudition.

[4] D'où l'analyse en parallèle de Carroll et Artaud faite par Deleuze.

[5] Cf. *Logique du sens*, « Des Aventures d'Alice ».

roll, tire son importance du fait qu'il constitue pour lui la solution vitale d'une contradiction profonde entre l'acceptation de la foi et l'exercice de la raison ». Ce n'est pas pour rien si les paradoxes logiques de Carroll devinrent célèbres : c'est qu'ils se mirent au service de la logique contre les contradictions. Et la contradiction, elle, se trouve dans nos idées courantes sur les mots. Carroll s'applique à détruire celles-ci. Il insiste sur la nécessité d'un vocabulaire défini avec certitude. Ainsi dans le dialogue : « – Alice *: I see nobody on the road.* – Le Roi : *To be able to see Nobody! And at that distance too !* », la confusion vient de la personnification de *Nobody*, alors que le sens courant est différent. De même, les contradictions qui proviennent de double-sens non dévoilés par le sens commun : « *The rule is jam tomorrow and jam yesterday, but never jam to-day* ». La première fois, « aujourd'hui » signifie « le jour où je prononce cette phrase », la seconde fois, il signifie « chaque jour, successivement ». Ainsi du fameux « Paradoxe des coiffeurs ». Soient trois coiffeurs Aristide, Barnabé et Clotaire jamais absents tous trois simultanément, Aristide emmenant toujours Barnabé lorsqu'il s'absente, Clotaire sera toujours là pour raser l'Oncle Jim, spécialiste du syllogisme, et des duels avec l'Oncle Joe. Le paradoxe s'explicite formellement ainsi : soient A, B, C les propositions « Aristide est absent », « Barnabé est absent », « Clotaire est absent », comme le montre Ernest Coumet dans « Lewis Carroll logicien » in *Lewis Carroll, Œuvres*[6], on a :

1. Si C alors (si A alors non-B)
2. Si A alors B.

Comme (2) et « si A alors non-B » sont contraires, comme (2) est toujours vrai, donc :

3. Non-(si A alors non-B)
4. Donc non-C.

Ce qui renverse l'opinion du bon sens. C'est qu'en fait il existe des paradoxes du sens. La théorie du sens est de constitution paradoxale, comme le montre Deleuze. Dans *Alice* et *De l'autre côté du miroir*, l'expression « Alice grandit » signifie ainsi, en même temps, qu'Alice devient plus grande *et* plus petite. Non qu'elle le soit en même temps, mais elle le devient en même temps. Car le devenir tire dans deux sens à la fois. « Le bon sens est l'affirmation que, en toutes choses, il y a un sens déterminable, mais le paradoxe est l'affirmation de deux sens à la fois. ». D'où l'angoisse d'Alice, qui pense perdre son identité : « Dans quel sens, dans quel sens ? » – Dans les deux sens : renversement de la veille et du lendemain dans l'exemple de la confiture, du plus et du moins dans celui des cinq nuits, de l'actif et du passif dans celui des chats et des chauves-souris[7], de la cause et de l'effet (être puni avant de fauter). Ces renversements s'instituent dans un rapport à une identité

[6] Éd. Robert Laffont.

[7] « Est-ce que les chats mangent les chauves-souris ? » ou « Est-ce que les chauves-souris mangent les chats ? ».

infinie qui destitue l'identité personnelle d'Alice. L'incertitude d'Alice n'est pas extérieure à l'événement, elle le structure de part en part, car il va en deux sens opposés : « Le paradoxe est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes. »[8]

Finalement, ce qui apparaît avec le paradoxe, c'est que, s'opposant à la contradiction du sens commun, il s'assigne le lieu de la vérité, de la logique. Le langage n'est pas ce que le peuple pense ; il se peut que l'on conçoive clairement et que l'on s'exprime confusément, n'en déplaise à Boileau. D'où la fameuse théorie d'Humpty Dumpty, qui fait de la préférence pour le paradoxe face au bon sens une simple convention : « Lorsque j'emploie un mot, […] il signifie ce que je veux qu'il signifie, ni plus, ni moins ». C'est ce qu'explique Carroll dans son appendice à sa *Logique symbolique* : « Je soutiens au contraire que tout écrivain a entièrement le droit d'attribuer le sens qu'il veut à tout mot ou à toute expression qu'il désire employer. Si je rencontre un auteur qui, au commencement de son livre, déclare : « Qu'il soit bien entendu que par le mot *noir* je voudrai toujours dire *blanc*, et que par le mot *blanc* j'entendrai toujours *noir* », j'accepterai humblement cette règle, quand bien même je la jugerais contraire au bon sens ».[9] C'est ce qui fait que les « contes de fées » sont logiques, même si c'est d'une logique enfantine. Cette logique ne distingue pas le possible de l'impossible. Hormis cela, elle est parfaitement cohérente. Si l'on admet que l'on peut descendre dans le terrier d'un lapin, la suite devient logique, d'une logique merveilleuse, certes, mais logiquement. Si l'on reprend le paradoxe des coiffeurs, on s'apercevra que Carroll fait du paradoxe une véritable règle de vérité contre le sophisme. Le paradoxe sert alors à résoudre, si l'on peut dire, les paradoxes où le sens commun se perd. Ainsi on peut parler de « vérités paradoxales » [10] qui sont des solutions aux paradoxes comme celui de Carroll : « $q \Rightarrow r$; mais $p \Rightarrow (q \Rightarrow \neg r)$ que faut-il conclure ? ». La solution repose sur le paradoxe que les propositions fausses impliquent toutes les propositions : « $p \Rightarrow (\neg q \vee \neg r)$; or $\neg r \Rightarrow \neg q$;donc $p \Rightarrow \neg q$. Mais tout aussi bien : si $q \Rightarrow r$, il est impossible que $q \Rightarrow \neg r$; donc p implique l'impossible, et est donc faux. Ce qui est faux car il est possible que $q \Rightarrow (r \wedge \neg r)$, mais alors q est faux puisqu'il implique deux contradictoires. »[11] Le paradoxe de Carroll implique le caractère paradoxal de sa propre solution.

On voit la possibilité d'une vérité paradoxale, d'un non-sens qui fait sens. Ainsi le non-sens des mots-valises a des effets de sens, même s'il est double. C'est que le sens n'est autre que l'instance qui circule en double-sens. Dans *Alice*, l'enfoncement de haut en bas fait place au glissement de droite à gauche et de gauche à

[8] Cf. aussi la remise en question du principe d'identité dans la question soulevée par Bruno au sujet des bijoux bleu-rouge.
[9] Cf. Ambroise Bierce, *Dictionnaire du diable* : « *Blanc* (adj. et subst.) : noir ».
[10] Cf. L. Couturat dans ses *Principes des mathématiques* (Paris, Alcan, 1905, p. 16).
[11] On comprend dès lors que Tarski ait pu dire, dans son *Introduction à la logique*, Paris, Gauthier Villars, 1960, p. 22 : que la notion d'implication matérielle « accule les logiciens à des paradoxes et même à des absurdités ».

droite, les animaux des profondeurs font place aux figures de cartes. La profondeur s'étale, n'est plus que « le sens inverse de la surface » comme dit Deleuze. Il faut glisser toujours plus pour passer de l'autre côté. La découverte d'Alice, c'est que l'événement se situe à la surface et non en profondeur. Ainsi la bourse de Fortunatus a sa surface extérieure en continuité avec sa surface intérieure puisqu'elle est cousue « dans le mauvais sens » : si bien que le dedans est dehors et le dehors dedans. Aux niveaux de profondeur se substitue la continuité de l'envers et de l'endroit. Car profondeur et surface coexistent. La profondeur du sens n'est autre que le double-sens de la surface. La découverte de Carroll, c'est que le sens se situe à la frontière entre surface et profondeur. La vérité est elle-même la limite entre sens commun et paradoxe, ce par quoi ils communiquent.

Finalement, ce qui importe dans la définition du paradoxe, c'est plus son rapport à la vérité que son opposition à l'opinion. On ne peut, en fait, se contenter de définir, comme les dictionnaires, le paradoxe comme thèse contraire à l'opinion. Une opinion n'a pour contraire qu'une autre opinion, et l'opinion apprécie qu'on prenne son contre-pied. Aussi les proverbes vont-ils par couples antagonistes. « Tel père, tel fils », mais aussi « À père avare, fils prodigue ». Il est déconcertant de constater que l'opinion et la philosophie semblent donc également ouvertes au paradoxe – les spécialistes du paradoxe sont aimés du public – et elles s'entendent bien sur la question de l'apparence. Mais le paradoxe n'est-il pas l'apparence que prend la vérité ? La notion technique de δοξα fait tomber le vrai qui nous paraît tel du côté de la subjectivité. Du même coup, le paradoxe n'est plus une contradiction s'il s'oppose au vrai de l'opinion. Le paradoxe n'est pas apparition d'une contradiction entre deux vérités mais seulement contradiction entre le vrai de la science et le tenu pour vrai de l'opinion. Un terme est éliminé : du côté de l'opinion, le vrai n'est pas le vrai. Le vrai problème, tout compte fait, n'est peut-être pas celui du paradoxe, mais celui de savoir comment il se fait que l'opinion croit ce qu'elle croit. Mais alors, comment penser ce passage de l'apparence subjective à la vérité objective ?

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

ATELIER D’ÉCRITURE

JÉSUS, BOUDDHA, SOCRATE ET SON DÉMON : DE L'A-VÉRITÉ DE L'EXISTENCE À LA VÉRITÉ DU THÉÂTRE (ou : pour un Théâtre des Rues et de la Terre)

> Nous sommes enfin contemporains d'un commencement en ce qui concerne la doctrine de la vérité.
> Alain Badiou , *L'être et l'événement*

> L'homme est cet être qui préfère se représenter dans la finitude, dont le signe est la mort, plutôt que de se savoir entièrement traversé, et encerclé, par l'omniprésence de l'infini.
> Alain Badiou , *L'être et l'événement*

-I- PRÉLIMINAIRES

À la question : « Qu'est-ce que la vérité ?» Jésus a répondu en gardant le silence et Bouddha, en quittant ses disciples…

Pourquoi ? Pourquoi ce silence ? Et pourquoi ce départ – cette *rupture* ?

Manière de dire que ceux qui posaient la question savaient la réponse ? – ou qu'*ils ne savaient pas qu'ils savaient* ?... – ou qu'il n'y a pas de réponse ?... – ou qu'il n'y a pas de Vérité (avec un grand V comme dans Victoire…) ?... ce mot, Vérité, que désigne-t-il en fait ?... Est-ce qu'au moins il désigne quelque chose ?... Ou bien est-ce une question *impossible* ? Toute réponse serait donc *inacceptable*, forcément très limitée, même déplacée, incongrue… Ou bien c'est que la Vérité est une impossibilité ?...

Mais pourquoi ne pas concevoir aussi que la question est inutile, insensée, absurde, *précisément parce que la réponse est évidente* ?…

Yaurait-il des mots pour dire ce qu'on appelle la Vérité ?... Supposons qu'Elle existe… : on pourrait La *connaître* mais on ne pourrait rien en dire, Elle reste au-delà de toute saisie par le langage, par la pensée. La Vérité comme Présence et Absence à la fois. C'est tout proche et très lointain. Inaccessible et sans cesse là à nous parler, mais sans mots – qu'on écoute ou non, Elle parle, Elle nous parle, Elle nous parle de nous, *Elle parle nous* (comme on dit parler une langue), ne nous laisse pas tranquilles… – *Elle nous travaille*… Langage sans langage. Voix blanche. Une onde électro-magnétique, un éclair, un frisson, un tremblement de l'Être, quelque chose d'infini, d'absolu – un Néant. Quelque chose d'im-perceptible. Un parfum. À peine un parfum… Que puis-je dire de ce que je ressens, ou plutôt d'une vibration ? Il y a déjà et toujours trop de mots, trop de besoin(s) d'expression qui tournent au bruit, à l'insensé…– et ça, c'est quand on *peut* dire

quelque chose, c'est-à-dire quand on *croit* qu'on peut dire quelque chose… quelque chose qui ne dira rien de plus que ce qu'on n'arrive pas à dire et qui est impossible à dire… Mais quand on ne dit rien, que faire de ce silence hanté, habité ? – que faire avec ce silence qui grouille ?... – vent silencieux dans les veines, tourbillon silencieux dans la tête, foisonnement de sens au-delà du sens, au-delà des sens, presque-contact avec le « je-ne-sais-quoi » ou le « presque rien » de Jankélévitch – mieux : avec ce *je-sais-que-je-sais* et ce *presque-tout* qui se refusent, qui refusent d'être pensés, d'être mis en mots, défient toute langue, congédient les mots… – c'est un *au-delà dans le dedans* qui nous réduit au silence... – non ! *qui impose le silence tout en nous faisant expansion infinie* ; ou qui dicte le silence, silence de cosmos, silence d'univers…

Ce silence n'est pas synonyme de se taire.

Qui est habilité à dire la Vérité pour les autres ? – à la prononcer, à la proférer, même ne serait-ce qu'à la proposer ?

Jésus dit sans le dire : cherchez (en) vous-même(s) – chercher, c'est avoir déjà trouvé quelque chose… le chemin : il faut chercher tout seul, solitaire, en glanant ici et là peut-être tout ce qu'on peut mais sans jamais s'arrêter, sans jamais se fixer, sans jamais s'identifier, sans jamais se laisser investir – sans jamais *appartenir*…

La Vérité existe-t-Elle ?... – ou bien y a-t-il seulement autant de vérités qu'il y a d'humains ?... : pensez à ce héros de Sherwood Anderson, dans *Winesburg, Ohio*, qui dit qu'au Commencement du Monde il y avait un nombre infini de Vérités et que toutes étaient très belles… Il conclut en disant que, quand un humain choisit une seule vérité et qu'il l'appelle *sa* vérité, cette vérité devient mensonge et cet humain, un grotesque…

Les petites vérités personnelles ne nous intéressent pas.

L'identification fait le malheur des hommes.

Ce qui a suscité le silence de Jésus et provoqué le départ du Bouddha, c'est précisément *la brûlure* de la question : la question est lourde de sens, elle porte sur un vide, un manque, un principe vital – « qu'est-ce que la vérité ? », c'est comme demander où il y a de l'eau parce qu'on meurt de soif ou, pire, parce qu'il y a de l'air partout, comment respirer ?... : cette question de la Vérité est en fait un message implicite sur *la situation humaine* : mal-être et souffrance ; illusion et mensonge – la prison de l'incarnation et l'impossible liberté… La Vérité en tant que grande Absente serait la cause de tout ça – la Cause Première… Mais Cause Première du Bien, aussi de ce qui va bien et de ceux qui vont bien. La Grande Déterminante. Mais L'Humain ignore (dans les deux sens de ce verbe) la Vérité. L'Humain ne veut pas La connaître. Et demander : « qu'est-ce que la vérité ? », c'est peut-être dire qu'on ne veut pas La connaître, la Vérité, ou qu'on a des résistances, ou qu'on

voudrait pouvoir se contenter d'une petite vérité personnelle. Et c'est déjà friser le grotesque.

Jésus les a sauvés en ne répondant rien. Il les a respectés par le silence, il a respecté leur Liberté – leur Liberté, même virtuelle ou potentielle, même s'ils n'en voulaient pas, même s'ils n'avaient aucune intention d'en user, était à respecter. Oui, il les a sauvés. Son silence les a sauvés. *À l'instant de son Silence*…

Certes, sa réponse aurait été plus digne d'intérêt et de confiance que celle d'un « homme » « politique », d'un « homme » d'*affaires*, mais il n'a rien répondu : *Débrouillez-vous ! Cherchez ! Souffrez ! Ne comptez pas sur moi pour vous mâcher le travail ! Vous n'avez pas besoin de moi, d'un autre ou des autres ! Vous avez tout en vous-même(s) pour chercher et peut-être pour trouver*… Mais chercher est plus important que trouver. Trouver c'est peut-être déjà friser le mensonge et le grotesque. On ne trouve pas. On ne trouve rien. *On croit trouver*… Jésus, par le silence, affirme aussi la Vérité de la quête, de toute quête, de toute recherche, comme *absence d'objet déclaré* : il ne faut pas chercher la Vérité – il faut chercher, c'est tout. On ne cherche rien. On cherche. C'est une *quête sans objet*. C'est comme attendre mais activement, en travaillant dedans, en travaillant le dedans… C'est dans cette quête sans objet, dans cette attente travailleuse, que la Vérité s'invitera peut-être… si on en est digne…

Pourquoi la rupture du Bouddha avec ses disciples, après la question ?...

Partir est un geste plus radical que le silence : *Si vous me demandez ce qu'est la vérité, vous m'en demandez trop, donc je ne suis déjà plus à ma place. Alors je pars, je disparais. Oubliez-moi. Et, si possible, allez votre chemin*… La rupture n'est pas une démission ni un désespoir. La question a relancé sa quête, il part pour donner l'exemple : la Vérité, on ne s'en remet à personne pour La connaître, personne ne va La trouver pour nous, on part, on se met en marche, *on ne sait pas où on va mais on y va quand même* – si on est digne, la Vérité viendra à notre rencontre… La seule réponse à leur question c'était de partir, de dire : *Regardez, je n'en sais pas plus que vous, je cherche encore, je ne L'ai pas encore trouvée… non ! C'est Elle qui ne m'a pas encore trouvé… Mais bon, vous voyez, je pars, je n'ai pas renoncé, je continue – et seul, sans vous, mes chers disciples qui me soutenez quand même un peu, à vous je m'étais peut-être attaché, il était temps… – votre question m'a déconcerté, votre question m'a bouleversé, pourquoi m'avez-vous suivi ?... Pourquoi vous ai-je laissés me suivre ?... – Il faut que je parte, seul, immédiatement –immédiatement seul… Merci quand même, oui, merci…*

Le Bouddha rompait aussi avec lui-même peut-être… Peut-être quittait-il une partie de lui-même qui avait du mal à se détacher de lui et dont la question des disciples raviva l'indésirable présence, ou la blessure, la plaie – qui sait ?…

Il dit à ses disciples la même chose que Jésus, mais de manière plus radicale, de manière plus *sévère*, plus *brutale* – de manière *moins douce* : et cette sévérité, cette brutalité, envers ses disciples mais aussi envers lui-même, a quelque chose d'efficace. Ses disciples sont désormais seuls. Ensemble, ils sont encore seuls. Si, à

défaut de pouvoir suivre Bouddha, ils s'agrippent les uns aux autres, ils seront toujours seuls, encore plus seuls, et douloureusement seuls, tragiquement seuls. Et si le Maître ne peut répondre à leur question, il faut qu'il se sépare d'eux. Mais sa rupture, sévère, brutale, même violente, sa rupture ne concerne pas que les disciples, peut-être a-t-il encore quelque chose à résoudre – lui aussi…

Le Bouddha dit : la Vérité, c'est la Solitude. Son départ, cette rupture, c'est éloquent, plus éloquent que le silence – enfin, peut-être… Mais c'est plus *dur*. *Peut-être aussi pour le Bouddha*… Jésus était-il déjà si haut !... Le silence, dans son cas, suffisait. Cette douceur, quelle Force !... Ce Silence, comme un Vent de révélations…

… Le silence comme réponse à ta question, c'est comme te renvoyer ta question, c'est comme rejeter ta question sur toi – ce qui sort de ta bouche et de ta tête, de ton esprit, de ton corps, de ton cœur, de ton âme ou de ton ventre… – question qui sort de toi te revient amplifiée par le silence, grossie, alourdie, elle a pris du volume et de la vitesse, le silence l'a dynamisée et te la renvoie, ta question, comme un boulet…

Le silence de Jésus renvoie leur question à ses disciples comme un boulet, oui, ou bien une flèche, une balle, un projectile… – le silence leur rentre dedans, le silence les blesse, leur fait mal – ils souffrent, ou ils vont souffrir, peut-être mourir, oui… mourir… c'est ça… : la Vérité c'est après la mort, non pas la mort physique, mais après *la première mort*, une première mort de son vivant… – il faut consentir à mourir une première fois pour renaître et connaître la Vérité – renaître en voyant la Vérité comme un Soleil en pleine face, renaître en se brûlant les yeux et la peau… Le départ, la rupture du Bouddha, était-ce pour, en ce sens-là, mourir ?... et faire mourir ?...

On ne sait plus très bien, après tout, qui a été le plus dur, Jésus Silence ou Bouddha Rupture ?...

Cette re-naissance, suite à la première mort, est peut-être la première vraie naissance...

Co-naître avec la Vérité.

… Le silence, c'est aussi que ta question me dit deux choses : tu avoues que tu ne connais pas la Vérité, qu'Elle te manque, que tu es perdu sans Elle ; mais aussi qu'en te posant la question, tu es déjà sur la bonne voie. Tu avances timidement, mais tu avances – je ne vais donc pas te répondre ni même m'efforcer de dire quelque chose qui te mette sur la Voie, ce serait empiéter sur ta liberté, t'empêcher de terminer le cheminement que tu as déjà imperceptiblement commencé… Mon

silence te respecte, oui, et il te sauve. Il t'encourage même. Enfin, je l'espère… J'espère que tu as des oreilles pour entendre…

Tout bien considéré, le silence de Jésus est assez éloquent. Et très fort. Plus fort que dur. Et peut-être plus fort que la rupture du Bouddha, soudaine après le feu de la question …

La Vérité, c'est la Solitude. La Vérité c'est la mort. Enfin, Elle commence comme ça… La mort, celle du corps, c'est plus loin, plus tard... – après… après le voyage, au bout de l'aventure… *Mais la mort, l'autre mort, la première, c'est celle qui te fait quitter tout ce qui est contraire à la Vie, tout ce qui est ennemi de la Vie et qui étrangement te maintient en vie mais te soumet, te réduit, te lie et t'enferme tout en te caressant... Et c'est alors que la Vérité vient à toi. C'est alors que tu entres en Vérité. Et que ta vie devient la Vie – ta Vie, un chant de Liberté. Un Chant silencieux peut-être. Silencieux parce que personne ne l'entend, personne ne l'écoute peut-être… – il y en a même qui écoutent et qui n'entendent pas… Il y a le Silence aussi là où personne ne pose la question de la Vérité… Et la Solitude, c'est le deuxième pas, après le premier pas de la mort, le deuxième pas qui fait que la Vérité s'approche un peu plus de toi… la Vérité, toujours la même, Une, Unique – une première fois avec la première mort, puis encore avec la Solitude… – mais, même à ce stade bien avancé, ne va pas croire que tu sois déjà fin prêt à L'épouser, la Vérité…*

Co-naître avec la Vérité. Seul. Et attendre…

Quand Socrate disait « Je sais que je ne sais rien », il prononçait la Vérité – ou la Vérité parlait à travers lui… : il y a trop de savoirs, trop de certitudes, trop de pouvoirs, trop de mécanicités, trop d'habitudes – trop de prétention, de présomption, trop de fausse(s) science(s)...

Le même Homme disait que « philosopher c'est apprendre à mourir » : tout ça est parent des « réponses » de Jésus et de Bouddha à leurs disciples. « Je sais que je ne sais rien », c'est un énorme silence qui ne laisse rien intact, qui bouscule, qui déstabilise, qui remet en question, qui compromet la raison et ce qu'on appelle le bon sens et la morale – acte et parole d'humilité foncière, silence qui est une sorte de mort. Cette mort à toute certitude, consentement au questionnement sans réponse(s), réduction au silence, *réduction-expansion*… » – « apprendre à mourir » à toute certitude, par exemple celle du moi ou de l'identité…

… « apprendre à mourir », tu l'auras compris, ce n'est pas seulement la préparation de la mort physique, être capable de quitter son corps en conscience et non en une sorte d'évanouissement…– c'est aussi et peut-être surtout mourir de la première mort, mourir à toute certitude, toute croyance – mourir à tout l'impensé

qui règne sur la « vie » des « hommes », comme leur petit moi animal grégaire réactif… ou leur petit moi machine automatique commandée de l'extérieur…

« Je sais que je ne sais rien », c'est un silence, certes, mais c'est aussi une rupture. Une rupture avec le désordre établi, avec le pouvoir de ceux qui croient savoir, les faux savoirs qui ne sont que quête de pouvoir, désir de domination – c'est le silence d'une humilité qui se dresse et s'élève contre la domination, contre l'arrogance, contre la violence, un peu comme David contre Goliath…

Silence, rupture – solitude et mort, mort et solitude – telle est la Voie de la Vérité. De la *co-naissance*. Et de la Liberté… C'est un long chemin… C'est *Le Chemin*.

Les « humains » sont nombreux à dire qu'il leur faudrait plusieurs vies pour faire tout ce qu'ils ont à faire ; mais, quand ils disent ça, ils ne pensent jamais, j'en suis sûr, à la Vérité ou à la Liberté, à la mort ou à la rupture, la solitude. Quand ils disent ça, ils ne pensent qu'à leurs illusions, tout ce qu'ils ont fait et font et feront pendant le grand et profond sommeil de leur conscience embouteillée, arraisonnée, possédée…

Qu'est-ce que la Vérité ?...

…C'est le V majuscule de Victoire, l'ouverture en angle large vers le Haut : la petite poussière de l'humain dans l'univers, l'infinitésimale particule de sa tête vide, invisible dans l'univers vide infini, mais qui, en mourant vif solitaire, entre en Vérité, *co-naît* avec la Vérité, par la pointe du V plantée au point précis de la fontanelle de l'enfant nouveau-né – *et il faut une Fêlure pour qu'entre la Lumière*… Puis ça s'ouvre, s'élargit, se diffracte, au diapason de la Musique des Sphères, de tous les Chants de l'Invisible et du Lointain, Mélodies inouïes de l'Esprit…: la Terre n'est que Seuil et Tremplin, la Terre n'est que Silence –une fois la Terre épousée en Silence, une fois le Silence épousé, c'est le Départ, c'est la Rupture, le Seuil tremble, le Tremplin tremble, on s'envole au moindre Chant d'oiseau, au moindre Chant des arbres, au moindre Chant de l'eau, on s'envole mais on reste là, sur la Terre : on est devenu ce V ouvert en angle large vers le Ciel, on est devenu les ailes de ce grand V à la pointe plantée, ancrée, enracinée dans la Terre…

La Vérité ?...
S'ancrer à la Terre, s'y enraciner – et marcher sur la Terre, être l'Arbre qui marche.

Et bien ancré, bien enraciné dans la Terre, marcher aussi dans le Ciel – devenir un Arbre ailé, être l'Arbre qui vole.

-II- BILAN PROVISOIRE DE L'EXISTENCE EN NOTRE TEMPS

Question préalable : pourquoi le théâtre est-il vrai alors que ce qu'on appelle réalité ne l'est pas ? Mieux : pourquoi peut-on affirmer qu'il n'y a de vérité qu'au théâtre – ou que la vérité n'a aucune place dans la vie courante ou dans ce qu'on appelle réalité, la réalité de nos existences ? Encore mieux : pourquoi est-il déplacé, non-pertinent, presque incongru, de parler de vérité dans ce qu'on appelle l'existence ? Enfin, surtout, pourquoi le mot vérité ne désigne-t-il rien dans cette vie dite normale – nos existences sociale, politique, économique, culturelle (parfois même artistique…) – et qui, en fait, sont pure fiction ?

a) « le courage de la Vérité »[1]

De quoi sont faites nos vies ?... Non, de quoi est faite LA VIE, celle que nous menons tous, la même, à l'identique – il y en a une seule et unique qui se métamorphose mais seulement en surface, seulement dans les apparences. Ces apparences ont beaucoup de noms : personnalité, caractère, originalité, singularité, accomplissement, épanouissement, identité, tempérament, etc… etc…Ce qu'on appelle réussite ne se mesure que dans les apparences, selon l'ordre et les normes de la mondanité. Le conformisme pervers d'aujourd'hui consiste précisément en un travail des apparences, des allures, du langage, des codes tacites, implicites, vestimentaires ou langagiers, codes grégaires et autres habitudes décorées ou violons d'Ingres ostentatoires ou « *hobbies* » sous-bulle-isolante. Manies et tics enjolivés. Réactions à l'agression déguisées en actions, en initiatives, en entreprises, voire en création… Manière de déni, voire de forclusion, généralisée.

La lecture de n'importe quel CV (c'est une anagramme de VC : hasard ?) – CV rédigé, construit, structuré, étoffé, substantifié et présenté selon les normes et directives de rigueur – fournit toujours l'exemple flamboyant – *Grand Même sans cesse renouvelé* – de la chose ou de la marchandise humaine, appelée « ressource » (ça fait penser à un langage de vampire) et qui fait son trottoir, se trémousse et se contorsionne pour plaire, pour persuader, jusque dans la rubrique « sports et loisirs », avouant quand même en quelque sorte, quand on a bien évalué le prix toujours lourd de « la réussite », bien pesé et mesuré le labeur accompli qui s'étale avec un je-ne-sais-quoi d'impudeur, une sorte de grimace sous-jacente, qu'il y a malaise ou

[1] C'est le titre d'un livre de Michel Foucault.

maldonne ou simplement quelque chose qui ne va pas, dans cette espèce de proclamation de santé, d'équilibre, presque déjà de bonheur et d'harmonie…
Alors pourquoi ce CV ?... puisque vous avez déjà tout !!...

Le grotesque d'avoir à prouver qu'on est quelqu'un de bien.

De la naissance à la mort, le parcours est balisé, fléché. C'est comme dans ces grands magasins de meubles et de dorures pour prisons individuelles ou familiales : on entre et on se trouve coincé, contraint qu'on est de faire tout le grand tour soit parce qu'on est séduit, hypnotisé, endormi, comme envoûté, par la décoration de la promenade ; soit parce qu'on est entraîné par la foule elle-même entraînée, piégée et toujours euphorique ; soit parce que ce qu'on cherche, ce qu'on « veut », se trouve à l'autre bout, près de la sortie, à l'autre bout du labyrinthe où le fil d'Ariane est devenu une ficelle tentaculaire de marionnettiste à bras multiples tentaculaires et Ariane un monstre ou un ogre de *douceur dévoratrice*… – ou bien encore on ne savait même pas où se trouve l'objet, le produit, la marchandise non-humaine, qu'on est venu voir, toucher, évaluer et éventuellement acheter… Peut-être aussi est-on venu sans aucun but précis, par ennui, par faiblesse, résigné ou un peu déprimé : on suit, on est suivant, *on ne sait pas ce qu'on fait, on ne sait pas ce qu'on veut*… – et ça n'empêche pas de « vivre » puisqu'*on croit vivre*…

À la naissance, l'enfant est déjà *fait prisonnier* par le système médical avec ses aberrations, sa violence, son mercantilisme – son *avarice*. *Prendre soin du Vivant* (et *du Vivant sous toutes ses formes*), voilà la règle d'or d'une société digne de ce nom, d'une société qui se respecte. Ce que je dis de la naissance, on peut le dire aussi de l'école, collège ou lycée, et de l'université : dans une « société » où tout est régi par l'argent, où tout est soumis à ce Dieu et à ses prêtres cagoulés, fanatiques et parfois déguisés en joyeux polichinelles et pavoisant à l'envi, tout ce qui relève de l'éducation, du savoir, de la formation de l'esprit libre et de la pensée critique (*c'est l'unique sens, l'unique finalité, l'unique valeur d'un enseignement et d'une culture authentiques*), devrait faire l'objet des plus gros investissements. Or on se soucie plus de l'allègement de la fiscalité des grasses fortunes et des dépenses en armements sophistiqués que de l'avenir des enfants – et *du présent des enfants de la Terre que nous sommes tous*.

Très tôt, trop tôt, les enfants sont l'objet d'une véritable agression sur le thème du futur métier qu'ils exerceront quand ils seront « grands ». Pensez à cette image du film *The Wall* des Pink Floyd, où l'on voit des enfants bien vivants entrer d'un côté dans un énorme bâtiment ressemblant à une usine et sortir de l'autre côté sous forme d'enfilades de saucisses et de boîtes de conserves… Pourquoi ce martèlement de la nécessité fictive d'exercer un seul métier ? Pourquoi cette organisation de la scolarité en fonction de ce qu'on appelle « orientation » et qui n'est qu'une espèce de triage de la marchandise humaine pour les besoins d'un « marché du travail » qui peut assez exactement se représenter sous les traits d'un ignoble obèse à cigare remplissant un coffre de billets de banque sales ?... Question débile, donc,

que posent encore beaucoup d'« adultes » et, hélas, de parents : « Tu veux faire quoi quand tu seras grand ? »… Être « grand » comme les imbéciles qui posent cette question, c'est une réduction, un enfermement, un rétrécissement, un rabougrissement du Vivant. Or cette rengaine morbide réussit, on ne sait par quel sortilège, à « porter ses fruits » – ça marche !… Tout le monde se dépêche de faire n'importe quoi surtout pour gagner de l'argent, pour s'assurer une sécurité illusoire – car *on n'est en sécurité que quand on fait ce que le Cœur dit de faire*.

Alors quoi ? Toute cette scolarité, toute cette organisation, tous ces « hommes » voués au service de l'État, tous ces fonctionnaires travaillant pour la jeunesse, tout ce grand sérieux d'un milieu qui se veut d'intelligence et de savoir… – bref, *tout ça* pour n'obtenir que des gens obsédés par l'argent, par une sécurité qui est la clé, si je puis dire, de leur asservissement et, ce qui est pire, de l'asservissement des jeunes à qui on demande, implicitement et avec un grand sourire de douce bienveillance, de renoncer à leurs rêves, à leus idéaux et à leurs désirs – peut-être même à leurs plus profondes aspirations !

« Rêve ta vie, vis ton rêve », chantait un poète africain itinérant qui n'a jamais rien enregistré, jamais rien vendu, et que moi, comme bien d'autres, j'ai parfaitement enregistré…

« Changez tout, changez tout, le monde ne tient pas debout », chantait Michel Jonasz… Oui, il ne tient pas debout et on n'attend plus que la grande chute… Et, en attendant, « rêve la Vie, vis le Rêve »…

Plus je suis multiple, plus je suis Un : ça c'est le point de départ d'une Ascension.

Et même ceux qui se mettent sur la voie de leur art, souvent, aujourd'hui, en se prenant tant au sérieux qu'on dirait qu'ils vont décrocher la lune et les étoiles, risquent d'être happés par ce système surpuissant de possession, de manipulation et de transformation de la marchandise humaine. D'ailleurs, s'ils devaient effectivement décrocher la lune et les étoiles, ce qui, contrairement au sens très commun, est possible, tout est fait pour les en empêcher. Il suffit de flatter leur ego, de gonfler au maximum leurs ambitions, de leur faire rêver de tout petits rêves insignifiants de succès populaire et de réussite financière… C'est pourquoi on voit plus des humains dévorés par leur ego, cette machine commandée de l'extérieur, cet animal sous invisible perfusion et branché aux quatre veines, que des artistes véritables, généreux, des artistes libres qui ont véritablement quelque chose à *donner*. L'ego c'est le « salut » d'un grand nombre d'entre nous (reste pas grand'chose à part ça – quelle indigence !) : se faire plaisir (« Faites-vous plaisir ! »... – on dirait un encouragement à l'onanisme), être *narcissiquement correct*, se construire une bulle ou des remparts – mais les fondations sont si fragiles, si instables… Tout le monde se construit sur de l'argile mouvante, sur une pataugeoire ou une patinoire et même sur un vide *à couper le souffle*. L'ego est un très petit et précaire « salut ».

…Autant dire que ce n'est qu'un « salut » illusoire… Passons sur ceux que Thomas Bernhard appelait « les artistes d'État », hélas nombreux et bien subventionnés – dans leur cas, comme dans celui des « laboratoires » universitaires que l'État, après sélection ou conformation idéologiquement orientée, soutient financièrement, on peut dire qu'ils ne troubleront jamais le désordre établi… L'État peut, en ce qui les concerne, dormir sur toutes ses oreilles…

… Il y a une angoisse ambiante, un égrégore d'anxiété – et d'egocentrisme conséquent. Comme un dôme ou une coupole, voire une chape, qui pèse lourd sur les têtes. Et tout ce qui prend des airs de liberté ou de libération est mensonger. Car faire ce qu'on « veut » (la volonté est-elle possible, voire même envisageable, aujourd'hui ? et comment faire pour éviter « la volonté impure », celle dont Cioran nous dit qu'elle est la plus fréquente et la plus « féconde » ?) dans un espace balisé, quadrillé, surveillé, est-ce être libre ? Surtout, faire ce qu'on « veut », pour soi-même, sans se soucier des autres ni de l'injustice de ce qui se met en place insidieusement – en douce mais en force – est-ce être libre ?... Est-ce être libre que d'être indifférent ?...

Ma vraie valeur se mesurera à la réponse que je ferai à cette question, un jour, au crépuscule : qu'est-ce que j'ai fait pour les autres ?

Qu'est donc notre vie dans ce réseau aux mailles serrées qui nous enserre, nous gouverne, nous dirige – *nous possède* ?

L'air est vicié, on respire mal. On a mal. On prend mille poses, mille et une poses, on ne se repose jamais, il y a « quelque chose » en nous qui ne se repose jamais. « Quelque chose » qui ne respire pas, qui ne bat pas. « Quelque chose » qui veut vivre et qui attend. Qui attend longtemps, trop longtemps dans la plupart des cas, si longtemps qu'on l'oublie, qu'on le range loin de nous au fond secret de l'être. Puis on meurt… Et ce « quelque chose », je ne suis pas sûr qu'il meure…Et si la vie ne change pas, là, tout de suite, elle continuera éternellement, la même vie, à l'identique, avec ce « quelque chose » qui ne vivra toujours pas et qui attendra encore… encore en vain peut-être… – c'est sans fin.

Dans tous les milieux professionnels, quels qu'ils soient, il y a toujours, forcément, des tensions, des conflits, incommunication et malentendus. On a beau dire, on a beau faire, avec les plus belles intentions du monde, on finit toujours par se réduire à quelque chose qui rappelle « la collaboration » : travailler, gagner de l'argent pour soi et pour ses proches et surtout ne pas prendre le risque de se mettre l'autorité à dos… On peut ajouter se divertir, soit en se soumettant aux influences télévisuelles ou cinématographiques (je ne sais pas ce qui est pire…), soit en pratiquant divers sports ou en entretenant quelque activité solitaire gratifiante, quelque chose qui suscitera compliments et flatteries… Mais, quelle que soit la perfection de cette machinerie gigantesque, quelle que soit l'efficacité de ce règlement chorégraphique, de cette réglementation existentielle, quel que soit le beau, lisse et souple ronronnement du grand Moteur « humain », il y a, on sent, on ressent, on

éprouve un manque fondamental, une lacune essentielle, un grand vide sous les terres tremblantes où l'existence de la plupart vacille et tremble de mille manières, et parfois avec coquetterie… – c'est un grand vide dans les cœurs, l'oubli d'un principe vital – *une amnésie organisée*. On ne construit rien. Une décomposition est en marche. On travaille sur des ruines. On se ruine, on devient ruine soi-même et, parfois, forme d'héroisme méconnu, en débordant de joie et d'enthousiasme... On ne se bat plus, on se débat. On ne sait pas respirer. Même pour faire quelque chose d'apparemment important et qui l'est peut-être, il y a une énergie saccadée, une nervosité, un agacement, une fièvre malsaine…

Il y a quelque chose de vital, quelque chose d'indispensable, qui se sacrifie, qui se suicide. Et cette mise à mort occulte, ce sacrifice de masse, ce désespoir, source de bien des agitations qui se veulent festives, cause de bien des hilarités qui se veulent conviviales, ce désespoir qui fait son baroud d'honneur aux dites « fêtes de fin d'année » et pendant les grands lâchers estivaux de marchandise humaine, cette vie finissante qui se trémousse, frénétique ou apathique, toute cette décoration des décors et ce ballet des corps formatés, programmés et marchant au pas du calendrier et de l'horloge et au diapason d'un héritage obscur, occulte, voire ésotérique… – tout ça a quelque chose d'impatient et de funèbre, d'empressé et de désenchanté – quelque chose d'absurde et de tragique.

À quoi cela sert-il d'être avec les autres puisqu'il s'agit surtout de *fonctionner seul*, sans autre lien que quelques proches qui finiront par prendre leurs distances et, malgré le rythme des anniversaires, des dites « fêtes de fin d'année » et d'autres occasions fixées d'avance et depuis longtemps, par devenir presque étrangers ?

La division est la réalité fondamentale de nos « sociétés ».

« Diviser pour régner » : ça marche à la perfection. Pour le moment et encore pour pas mal de temps…

Faudra-t-il qu'un jour l'oubli de soi, l'entr'aide, deviennent nécessités vitales, question de vie ou de mort, urgence de survivre, simplement survivre, pour que nous changions tous et pour qu'il y ait une véritable reconnaissance de notre communauté humaine universelle et d'un besoin vital, urgent, de vivre notre fraternité, de l'effacer de nos dérisoires frontons de bâtiments publics et de la vivre vraiment ?

Pourquoi tout ce battage sur la santé, l'alimentation, l'abus d'alcool, la cigarette etc…, alors que le problème est ailleurs ? C'est l'Art de Vivre qui meurt, ou qui est mort. Mais il y a une sournoise incitation, un insidieux encouragement à cette mort… *C'est une affaire qui marche*.

Le principe fondamental de cet Art de Vivre tombé au fond obscur des oubliettes de nos geôles, c'est : l'Autre c'est Moi – il n'y a pas de moi, il n'y a que Nous, des Nous, du Nous.

Pourquoi cette fausse bienveillance sur le bien manger, le bien boire, l'activité physique salutaire, l'hygiène etc… etc… ? Serait-ce pour que les esclaves vivent longtemps, c'est-à-dire qu'*ils soient utilisables le plus longtemps possible* ?... Pensez à cette image forte dans le film *Matrix* : l'humain est une pile jetable, une fois

son énergie consommée, épuisée, on le jette (on ne le recycle même pas). On le voit bien avec le problème des retraites. On vous garde d'abord *sous tutelle* (ou, comme dirait Jacques Brel, « en laisse ») – *et après, chers concitoyens, débrouillez-vous, nous on fait ce qu'on peut, on a d'autres chiens à caresser que vos vieux jours !*

Je sais que tout cela paraîtra scandaleux. Le déni est la chose du monde la mieux partagée. Peut-être surtout en «haut lieu »… Je sais, que qui tient un tel propos attire la foudre et des jets de pierres. Mais on peut aller encore plus loin que ça, et *sans exagération aucune* :

L'histoire – L'Histoire – n'est que le relevé plus ou moins orienté, plus ou moins « biaisé » (« biaiseux », dirais-je volontiers à la québecquoise), plus ou moins « pipé », de ce Grand Même à l'œuvre, cet Obscur immémorial. Il y a des mots qui, pour une telle Conscience, deviennent insensés, voire risibles. Par exemple, non content d'avoir inventé « la modernité » (concept ou terme à connotation positive, voire élogieuse et flatteuse, et qui, en fait, cache l'erreur et l'horreur ensemble conjuguées et que l'Histoire enjolive avec le postulat ou le présupposé incontesté du « progrès » ou d'un « progrès » – autre concept ou terme servant de masque à une entreprise de négation de la Vie et de l'Humain), on a inventé la « post-modernité » – concept fort ambigu où l'on peut voir la connotation d'un dépassement, d'une résolution ou d'une disparition, comme on peut y voir encore une notion de progrès,de progression, d'avancée ou de percée… Ces concepts, comme bien d'autres, forment un nouveau corps de « mythes » propres à notre temps (passons sur le « post-colonialisme » qui, de manière évidente, désigne une nouvelle forme de colonialisme et non pas sa disparition… *Ne sommes-nous pas tous en train de nous faire coloniser ?...*).

L'Histoire n'est qu'un ramassis de « mythes » (dans le sens vulgaire de ce mot). Passons sur les boucheries qui continuent à souiller notre calendrier et sur les bouchers qu'on continue de glorifier.

Dans cette optique, même ce qu'on appelle contestation n'est qu'un « trémoussis », de la mousse, de l'écume – et c'est d'ailleurs ce qu'est ce nouveau Dieu déjà mort, ce mort-vivant sûr de ses droits, l'*individu*.

Ne nous étonnons pas qu'il n'y ait pas de communication autre que le pilonnage médiatique ; ni, dans tous les lieux où les « hommes » se rassemblent pour partager l'esclavage, de véritable fraternité : *comment fraterniser avec la misère qui me ressemble ?*

Les « hommes » se rassemblent pour qu'il ne se passe rien.

Car les « hommes » se rassemblent forcément, c'est inévitable, ils forment de petites « familles » ici et là dans l'organigramme social – ce que disait Malraux de la guerre d'Espagne ou du Vietnam, je ne sais plus, a pleine valeur ici : « Il est plus facile de mourir quand on ne meurt pas seul »…

Mais dans ces petites « familles » (toutes politiques, quoi qu'on en pense) se jouent la même inconscience, les mêmes tensions, les mêmes malaises, les mêmes émotions négatives et destructrices, les mêmes malentendus – *le même Destin déterminé du dehors et d'en haut, que dans la famille que nous avons tous ou que nous avons tous eue*. Et ces petites « familles », politiques, idéologiques, professionnelles etc…etc… – *le Même va avec le Même, l'« humain » exècre la Différence* –, sont le lieu de toutes les bassesses, de tous les coups bas, de l'envie, de la jalousie, de la colère, de la malveillance, de l'hypocrisie (ne pas avoir d'opinion tranchée et surtout ne pas parler haut dans les couloirs – c'est un régime militaire généralisé, mais la censure s'est assimilée, elle vient du dedans) – des couteaux se plantent dans les dos au nom de l'ambition, de la soif de pouvoir, de la cupidité – c'est un esprit de concurrence, de vindicte et de haine.

Partout, il y a ceux qui collaborent à un ordre qui les brime et les lèse, et il y a ceux qui résistent. Mais regardons cette vérité en face : la résistance est un décor, les résistants font tapisserie, comme la contestation, ils ne changent rien, ils ne sont ni suivis ni écoutés – dans le meilleur des cas ils servent encore la cause de la domination qui pourra les évoquer comme illustration d'un pouvoir qui les tolère et qui est donc démocratique et juste.

Ce qu'on appelle opposition, n'en parlons pas, ça n'existe même pas.

Donc, nous tournons tous en rond dans une prison collective dont on s'évade, illusoirement bien sûr, par le trou du tourbillon du nombril d'où se tissera, si on ne se noie pas, le tissu fin, la barrière translucide de la bulle-isolante. Si on ne se noie pas, donc, on s'enferme dans une prison-dans-la-prison qui se prolongera et se diversifiera, se ramifiera, dans divers accessoires tels que l'« accession à la propriété », c'est-à-dire *l'assignation à résidence surveillée* ; l'automobile, les vêtements, et toutes ces chaînes enjolivées, adoucies et parfumées et soporifiques que nous offre ce couple parfait que forment la science et la technologie… Le prix d'achat de toutes ces inutilités sera fonction du niveau de votre salaire, c'est-à-dire de votre degré de conformité aux exigences du pouvoir… On se met plus ou moins en règle avec l'entourage, quel qu'il soit – « la famille », désunie surtout à cause de la conformité aux exigences du pouvoir ; « les voisins », haine ou indifférence civilisées, sympathie ou antipathie hystériques (dans le meilleur des cas, calme plat, silence et invisibilité) ; les « collègues », relations virtuelles, inconnaissance ou méconnaissance confirmées, malveillance et médisance jouissives, conflits ouverts ou hypocrisies (mais dans les deux cas, il ne se passe rien)… : théâtre d'ombres et de marionnettes à la fois, c'est de l'irréel, du virtuel extrême, du rêve même pas éveillé – rien, le Néant.

On vit dans une ambiguïté que seule *l'impureté traditionnelle* nous permet de supporter, de tolérer – impureté assimilée comme norme, impureté monnaie-courante, c'est le folklore héréditaire, ces us et coutumes remontent à la nuit de l'incon-science la mieux partagée qui soit – c'est *enté* dans les mœurs, c'est une greffe pratiquée il y a fort longtemps, sur l'humanité tout entière, ça sort des cadres de l'Histoire… – et c'est une greffe de dégénérescence et de pourrissement.

Ce qu'on appelle Histoire, c'est le livre de bord, le grand registre de cette dégénérescence, de ce pourrissement (quand c'est fait honnêtement, c'est un journal intime).

Si on fait, comme ça se dit, *de sa passion son métier*, et surtout qu'on parvient à (se) vendre, il y a des chances pour qu'on passe pour un demi-dieu ou un héros, un être exceptionnel !... – et même ou surtout si on n'a rien à donner, aucune aide, aucune vraie main de vraie chair et de vrai sang tendue vers les autres, aucune lumière pour éclairer les autres, rien, rien qu'un petit talent hypertrophié, besogneusement hypertrophié et qui se vend parfois si bien qu'on voit accourir au pas gymnastique toute la troupe armée des marchands propriétaires de tous les temples… – mais ça reste beau à voir, ce plongeon dans le tourbillon du nombril, cette illusion de salut – s'agripper à la bouée d'un art ou de quoi que ce soit à l'intérieur de *cette arène de larmes et de crissements de dents*, c'est beau, c'est un beau sacrifice – reste à déterminer dans quelle mesure ce sacrifice est plus beau, plus louable, plus admirable, que celui de n'importe quel esclave de l'administration et de la bureaucratie, des bureaux d'affaires, des entreprises, des usines et de tous les secrétariats de l'insignifiance. C'est-à-dire qu'il faudrait chercher à savoir dans quelle mesure ce n'est pas *aussi* un esclavage que de courir après l'argent, la bouffe et les marchandises nécessaires aux entretiens courants *en faisant plus ou moins de l'art ou de la culture* plutôt qu'en prenant – ruse et patience – une place, n'importe laquelle, ou un poste, n'importe lequel, et tracer son chemin, frayer sa voie, aller son chemin, secrètement, invisiblement… *À bon entendeur, salut !*

Se sacrifier, oui, mais pour une vraie bonne cause, une vraie grande cause.

Regardez-les sur leurs scènes ! Croyez-vous qu'ils sont avec vous, qu'ils vivent dans l'amour, qu'ils s'adressent à vous ?... Ici, l'art de vivre s'est défini une bonne fois pour toutes de deux manières : le rapport de forces et la recherche ou la fuite (c'est pareil) égoïque – la séduction est aussi un rapport de forces, et c'est l'ego le plus hégémonique… : *la psychose séductrice*. Il y a donc plus ou moins d'*apparences* de sagesse, de joie, de bonhomie, de convivialité, de générosité etc… etc… C'est la simulation généralisée, le règne du Simulacre – ce que Mehdi Belhaj Kacem appelle « l'hystérie »… *Ce mauvais théâtre de notre existence.*

Entrent dans l'ego ce qu'on appelle les proches et qui signifient l'exclusion de tous les autres, de tout le reste de l'humanité, comme si ce monde des proches n'était que cœur, bonté, beauté, échanges chaleureux et vrais partages – comme si c'était le petit paradis individuel et portatif… *Et comme si le reste de l'humanité ne comptait pas !*

Puis tout ça ne tarde pas à retomber comme un soufflé trop tôt sorti du four et qui se dégonfle pathétiquement.

Nous sommes tous prisonniers. Nous sommes tous seuls. Giacomo Leopardi dit quelque part, dans son Journal je crois, qu'*avant on était tous différents et tous ensemble*…

Il n'y a pas de pire aliénation que de ne vivre que pour soi-même.

Bon. Bilan négatif, me direz-vous. Oui, c'est le moins qu'on puisse dire.

Mais le pire, le moins facile à accepter, c'est ceci : personne, je dis bien personne, n'échappe à cette prison, personne ne s'évade de cette prison. Du haut jusqu'au bas, et du bas jusqu'au haut, personne, absolument personne n'échappe à ça. Et certains le font payer aux autres, c'est un aspect de ce qu'on appelle « le pouvoir »… Mais prenons l'histoire de l'art ou de la littérature, par exemple (pour parler de ce prestige surfait, qui aveugle, mais qui occupe lucrativement pas mal de monde et peut donner une raison de vivre à la bourgeoisie…) : les grands mouvements, les controverses, les polémiques, les « révolutions poétiques », les modernismes et autres surréalismes ainsi que les postmodernismes conséquents, tout ça n'est rien. Et même les plus belles créations parfois…

C'est de la mousse, ça (se) fait mousser, c'est de l'écume à la surface trouble, sale et puante de l'Histoire. L'excrément des Dieux.

C'est peut-être, c'est sûrement, dans ces domaines entourés d'un halo de prestige et attirant de nombreux curieux et fabriquant en kits sur mesure de nombreux « passionnés » et nourrissant un très grand nombre de non-créateurs notoires qui eux-mêmes nourrissent les archives de l'État bouffe-tout, eh bien, c'est précisément là que le rien, le néant, le grand Rien, s'affirme et se confirme de la manière la plus ferme, la plus solide, la plus irrévocable et la plus définitive. Certes, *ça ne vaut pas rien* de baigner là-dedans ou ne serait-ce que d'y faire trempette, ça donne un sentiment d'importance personnelle, d'être touché par cette grâce, de toucher, même de loin, à l'histoire, au prestige, à la gloire de ceux qui parfois ont vomi ce qu'on appelle société pour, en fin de parcours, se faire récupérer dans une anthologie ou un panthéon ou, pire, par quelque « intellectuel » à gloriole qui fait de l'art ou de la littérature comme certains font du footing et qui se débrouille pour tenir en équilibre dans un grand écart presqu'héroïque entre le pôle de sa vie et l'antipode de ce qu'il appelle sa passion… Il y a des artistes, des écrivains, à qui leurs ennemis ont décerné un prix, reconnaissance empoisonnée lâchée du haut de la tour d'ivoire de ces pseudo-gouvernants et autres démocrates d'opérette… Et ils l'ont accepté, ce prix !... – c'est pas merveilleux, ça ?...

Tous les arts sont le produit de la prison collective... : « Aïe !!!... »… *Veuillez me pardonner… Non ! ne me le pardonnez pas !!!*

Tous les arts sont de la mousse, de l'écume à la surface des eaux troubles, sales et puantes de l'Histoire. Tous. Les seuls qui brillent d'une lumière moins trouble dans ce magma, cette soupe, sont ceux qui auront pris leurs distances par rapport aux médias – et donc surtout par rapport à leur ego…

Certes, ça fait bien, et ça fait aussi un peu de bien, mais surtout *ça fait bien*, de choisir cette prison-là de l'art, d'un art, d'une activité ou d'une quête « passionnée », et jusqu'au « sacrifice » (*c'est aussi un «sacrifice » que de se prendre pour ce qu'on n'est pas…).* Mais il arrive parfois, quand même !, que certains s'oublient

eux-mêmes et donnent quelque chose, quelque chose d'authentique, un peu de Lumière, un peu d'Espoir, un peu d'Eau et de Vent frais, à leurs « frères humains », et avec humilité. Tout arrive ! Même ça !...

Dans ce cas aussi, la lumière est moins trouble. Dès qu'on s'éloigne du monde et des « animaux rationnels erronément appelés hommes » (comme dit un Maître gnostique), ça va mieux.

Mais aujourd'hui on dirait que tout ça a tourné à la décoration de la prison, rien de plus, rien de mieux.

Faisons une minute de silence pour ces écrivains qui ont élaboré leur écriture dite poétique dans les moindres détails… – peut-être ont-ils eu des insomnies à cause du placement d'une virgule, qui sait ?…

Et une autre minute de silence pour tout ce qui se prend pour de la subversion dans l'art, tout ce qui se *sur-nomme* subversion (je passe sur la culture de la provocation, qui plaît beaucoup à l'État) : ce n'est que reflux et remous derrière la grande, l'inexorable, l'imperturbable vague de l'Histoire qui continue son malhomme de chemin – ce bloc de béton et d'acier qui avance et recouvre tout, quoi qu'il arrive, et se liquéfie et se sublime pour pénétrer les corps, les veines, les cerveaux et jusqu'aux cœurs. Pas difficile de comprendre pourquoi l'État peut dormir sur toutes ses oreilles sourdes, pourquoi ce « monstre froid », comme dit Nietzsche, récupère tout, même ses ennemis. Je crois qu'il les aime beaucoup, ses ennemis... Il s'engraisse, se renforce, se bétonne, avec tout ce qu'il bouffe, et nous le nourrissons, nous tous sans exception nous lui donnons à bouffer, parce qu'il nous pompe le sang à distance, tous les relais sont en place, il n'a plus grand-chose à faire. *C'est une affaire qui tourne*.

Et ne cherchez pas de différences entre les divers pays, entre les divers types d'humains, il n'y en a aucune : *il s'est passé, il se passe, il se passera exactement la même chose partout, absolument partout*. L'Histoire ne fait que raconter la même histoire, les mêmes histoires. Tous les journaux du monde font le même relevé des mêmes erreurs et des mêmes horreurs et de cet inexplicable d'un pouvoir mondial impuissant à faire régner le bien et la justice… Non !… Soyons plus précis : c'est un pouvoir mondial *qui ne veut pas* faire régner le bien et la justice… *Pourquoi ?…*

…C'est le mystère du pouvoir.

Aussi impénétrable que « les Voies du Seigneur »…

…*Voix du Démon de Socrate* : « … Tu as hélas raison… mais n'oublie quand même pas la grâce, le miracle, de l'Enfant sans âge qui, dans cette "vallée de larmes", parmi ces "pleurs et ces grincements de dents", passe avec sa Lumière immaculée et, sans rien dire, sans rien faire, simplement par sa présence, son

rayonnement, aide les autres et, mystérieusement, les libère… – enfin, ceux qui ne se sont pas perdus dans la multitude et ont "des yeux pour voir" et "des oreilles pour entendre" »…

b) Intermède

Quand Shakespeare écrivait
Que *le monde entier est un théâtre*
Il pensait peut-être au théâtre comme l'*impensent* les gens… :
Haut-lieu de l'imaginaire, de la fiction
Du « divertissement » et de l'oubli…

On pourrait dire, à l'instar de Shakespeare :
Le théâtre c'est le monde entier
C'est la vie, c'est nos vies
C'est le haut-lieu de Vérité – de toutes les vérités
Qui, oubliées, pourrissent l'existence, sabotent le Destin.

Ce qu'on appelle réalité est bien pauvre en vérité.
Toutes ces vies sans Vie, ce chaos meurtrier.
Tous ces chemins apparemment, illusoirement
Différents et qui convergent vers la même perte.

C'est au théâtre qu'il faut aller apprendre à vivre
Et déjouer les pièges de l'Histoire et ne serait-ce
Qu'apercevoir les barreaux de la grande Prison

Et chercher une issue, par le fond ou par le haut,
Ou dans le Feu d'une Fraternité nouvelle

Brûler les illusions et les chaînes ensemble

Et partager ensemble et la Terre et le Ciel.

Voix du Démon de Socrate : « Ouais !... au théâtre, je veux bien, mais pas n'importe quel théâtre !... et entre autres possibles... surtout n'oublie pas ça : l'issue par le haut commence par le fond... le fond, c'est le tremplin… enfin, espérons que le théâtre sortira un jour des "cultures" officielles, qu'il saura mettre fin aux performances élégantes et aux fourre-tout festivaliers… – bref, espérons qu'il rede-

viendra *ce qu'il est* : *l'Art de l'Acteur et des Valeurs de l'Homme parfait et des principes de toute Vie* ! »

c) ***le théâtre, même le plus petit, c'est le monde entier****…*

Question : que faire pour que tous ces « arts », toute cette « culture » n'aient plus besoin de mes guillemêts ?... Autrement dit : que faire pour qu'ils ne soient plus de la mousse, de l'écume à la surface des eaux troubles, sales et puantes de l'actualité et donc de l'Histoire en marche, toujours en marche, toujours la même Histoire, la grande Immémoriale, qui va de son pas lourd dans ses gros sabots crottés qu'on voit encore venir à toute allure et qu'on entend partout qui battent la démesure ?...

sortir des salles affectées où pleuvent les codes
sortir des scènes diviseuses, séparantes
descendre du piédestal (*qui veut devenir statue* ?...)

retrouver ce qui est perdu
notre commune appartenance à la Terre
ce qu'un grand Blanc[2] appelle « champ du grand travail »

donc retrouver la Terre et, ça va de soi,
la Rue qui en est l'avatar incompris
l'orée, le seuil, l'entrée – ou un tremplin

pour se rendre d'un bond dans le mille
du « champ du grand travail »
qui est champ de commune appartenance

et champ d'égalité et de fraternité
il n'est de liberté sans ça, allons effacer
ces mots des frontons des mairies et autres coquilles vides…

prendre Terre et Rue comme champs et comme scènes
et devenir nomade, à l'instar du grand Maître
Jean Vilar dans les premiers élans de sa Lumière

que les écoles soient de plein air
que les maîtres soient dégagés de l'État
qu'ils soient modèles de liberté pour les disciples

[2] C'est Kenneth *White*… – et sa « géopoétique ».

si divertissement fait loi, l'art dépérit et meurt
que la Terre et la Rue soient espaces de brèches
dans la muraille et les cloisons de l'Histoire obstinée

que la Terre et la Rue soient espaces d'ouvertures
départs de tangentes, contre les vices du cercle
des « bâtisseurs d'empires », des démiurges du Chaos

que la Terre et la Rue débusquent le déni
percent à jour les forclusions, abattent les fausses cartes
rétablissent le réel de la Grande Famille.

« le monde entier est un théâtre », oui mais
tout théâtre est pour le monde entier
lieu de changement et de rassemblement

s'il est un verre grossissant qui montre
les erreurs et les horreurs de l'animal « humain »
il peut être, doit devenir, Fenêtre ouvrant, Porte donnant

sur *l'Ancien Nouveau Monde non encore advenu*
celui de nos racines et de nos sources communes
Terre ou Terre-sous-Rue, c'est Conscience

Sagesse, Conscience Paix, Conscience Joie
Conscience Amour, Respect et Dignité
Et Transcendance de l'Unité du Tout.

Par un patient travail intérieur et de terrain
le théâtre deviendrait la Vie elle-même
et la lutte pour la naissance et la croissance

d'une nouvelle Humanité…

Voix du Démon de Socrate : « … Très belle utopie ! … *mais il y a des changements qui se préparent auxquels personne ne s'attend*… Il y aura donc place quand

même pour ce que tu conçois ici, qui va sembler si fou qu'il suscitera bien des réponses négatives, des critiques agressives, l'acide de la mondanité, la médisance qui se prend pour évaluation… courage !... et patience !... et bon voyage !... un conseil : n'oublie pas de mettre ton casque quand tu sors !… »

d) conclusion

… pour que le monde entier ne soit plus un théâtre, il faut que le théâtre cesse d'être ce qu'il n'est pas, qu'il reprenne place politique rayonnante dans le champ de la Terre et des Rues, qu'il devienne le pain et l'arme des vrais changements, le combat pacifique de la Fraternité, le chant et le chantier de la Grande Famille…

Voix du Démon de Socrate : « … surtout n'oublie pas que ce que tu dis là vaut également pour la poésie et la musique !... et à la limite même pour tous les arts plastiques, peinture, modelage, sculpture, etc… et pour la danse… bon, faut que j'y aille !… une dernière chose quand même … j'insiste... : n'oublie pas de mettre ton casque quand tu sors, on sait jamais... ».

-III- ÉPILOGUE : *le Démon de Socrate parle…*

« Il y a un Noyau de Cristal, un Noyau de Lumière
au tréfonds de chacun d'entre vous
vous êtes des oignons à peler et peler
patiemment, ôtez toutes les couches
qui vous habillent et n'isolent pas du froid héréditaire…

vous êtes tous sous perfusion connectés
à la grande Machine, tous sous hypnose fixés
sous les rayons de l'Oeil de la grande Machine :
patiemment, en silence, avec persévérance
coupez un à un tous les tuyaux jusqu'au dernier

fermez les yeux, ne regardez plus l'œil
de la grande Machine, tournez regard dedans
et les rayons de l'Oeil disparaîtront
quand vous retrouverez le réseau terrestre
de votre commune appartenance

le filetage qui vous lie tous ensemble et à la Terre

et au Ciel du Soleil que vous avez oublié
qui rayonne dans toutes les racines
dans tous les corps jusqu'à la tête
qui coule et dans vos nerfs et dans vos veines

et qu'attend votre Noyau-Cristal, le Maître enseveli :
c'est le Réveil très attendu, le grand Commencement :
fin du Grand Même et de l'Obscur Immémorial
fin de la servitude des Enfants, la dictature de l'ego
fin des causes ignobles de l'Histoire aux ignobles sacrifices…

il n'y a qu'une seule vraie grande Cause
c'est la grande Famille, votre grande Famille :
que tous les arts descendent de leurs scènes
qu'ils sortent de leurs prisons d'exposition
qu'ils s'installent et rayonnent au cœur de la Famille…

que tous les arts deviennent Culture de la grande Famille
contre l'État et ses marchands et tous leurs sbires
que tous les arts et surtout le théâtre arpentent la Terre
et les Rues et donnent à chacun le pain
et les armes de l'*anamnèse*...

… et surtout que personne n'oublie son casque en sortant !!!… »

René AGOSTINI
Université d'Avignon

LA POURSUITE

pièce radiophonique de Louis VAN DELFT

créée le 17/02/1986 par Radio-France / France-Culture
et rediffusée en 1990
dans une réalisation d'Arlette DAVES
avec notamment André Oumansky et Catherine Arditi

PERSONNAGES

PREMIERE VOIX
DEUXIEME VOIX
TROISIEME VOIX
KATZ
L'INCONNUE
PROSTITUEE
VOIX DU PERROQUET
VOIX DE FEMME
VOIX DE LA PETITE FILLE
VOIX DE L'ANNONCEUSE
L'HÔTESSE DE L'ENREGISTREMENT
L'HÔTESSE DE LA LOCATION DE VOITURES
VOIX DU SPEAKER
LA LOGEUSE
CHŒUR DES VOIX QUI CHUCHOTENT
LA FOULE

© *Théâtres du Monde* et Louis Van Delft
Avignon, ARIAS, 2011

I
PREMIERE VOIX
Tu n'y arriveras pas !
DEUXIEME VOIX, *en surimposition.*
Il y a trop longtemps que ça dure !
TROISIEME VOIX, *en surimposition.*
Cette trahison !
PREMIERE VOIX
Cette fuite !
Amplification voix en écho.
DEUXIEME VOIX
Il y a eu délit !
TROISIEME VOIX
Dûment constaté !
PREMIERE VOIX
Et délit aggravé !
DEUXIEME VOIX
Par la fuite !
TROISIEME VOIX
Par la fuite !
PREMIERE VOIX
Essaye toujours !
DEUXIEME VOIX
Mais oui, tente ta chance !
TROISIEME VOIX
D'autres y sont arrivés !
PREMIERE VOIX
Ils sont passés à travers les mailles du filet !
DEUXIEME VOIX
Ils ont semé les policiers !
TROISIEME VOIX
Ils sont libres !
En écho.
Libres !
PREMIERE VOIX
Et heureux !
En écho.
Heureux !
DEUXIEME VOIX
Innocents !
En écho
Innocents ! Innocents !

TROISIEME VOIX
Lavés de tout soupçon !
PREMIERE VOIX
Aucune condamnation !
DEUXIEME VOIX
Personne à leurs trousses !
TROISIEME VOIX
Ils sont aimés.
PREMIERE ET DEUXIEME VOIX, *en écho*.
Aimés, aimés, aimés, aimés…
TROISIEME VOIX
Un visage se tend vers eux…
PREMIERE VOIX
Plein de douceur…
DEUXIEME VOIX
Plein d'espérance…
TROISIEME VOIX
Prêt à pardonner…
PREMIERE VOIX
Ils ont trompé les policiers en civil !
DEUXIEME VOIX
De faux papiers !
TROISIEME VOIX
Ils ont changé d'habits !
PREMIERE VOIX
De visage !
DEUXIEME VOIX
Pas reconnus ! Ni dans les aéroports !
TROISIEME VOIX
Ni dans les ports !
PREMIERE VOIX
Ni dans les gares !

II
Bruit d'un train qui roule, avec tous les changements d'intensité, les trains croisés au passage, les sifflets, les freins, les passages de tunnels, etc.
KATZ, *pour lui-même*.
Personne dans ce compartiment.
Temps.
Rien ne peut m'arriver... Il n'y a qu'à se laisser emporter…
L'INCONNUE
Bonsoir, Katz.

KATZ
Calfeutrons-nous dans ce coin. Se laisser emporter. Rien ne peut m'arriver.
L'INCONNUE, *ironique*.
J'ai dit : Bonsoir, Katz.
KATZ
Comme c'est bon ! Quelle sensation de légèreté !
L'INCONNUE
Cher Katz ! Incorrigible ! Ça a toujours été plus fort que vous, l'espoir.
KATZ
Se laisser conduire. Passer… passer. Glisser… Glisser... à la surface de la vie.
L'INCONNUE, *ironique*.
Il viendra un contrôleur !
KATZ Glisser sur la vie ! Voyager sans bagages ! Des arbres... Des villes… Des hommes… Se laisser emporter ! Salut les arbres ! Salut les villes ! Je ne suis que de passage ! Excusez-moi ! Portez-vous bien ! Il faut que je file !
L'INCONNUE, *voix très dure et cassante*.
Assez !
KATZ, *en sursaut, violence extrême. Dans l'état second de quelqu'un tiré brutalement du sommeil.*
Quoi ? Quoi ? Assez, quoi ? Eh bien oui, oui et oui ! Assez, assez, assez ! Foutez-moi la paix ! Je suis là ! Moi, Katz ! Katz ! Moi ! Je suis ! J'existe !
L'INCONNUE, *glacée*.
Tu n'existes pas.
KATZ
Là ! Dans ce train ! Un voyageur comme les autres !
L'INCONNUE, *coupante comme une lame de rasoir.*
Pas comme les autres.
KATZ
Vous n'avez pas le droit ! Pas le droit ! Vous entendez ? Pas le droit ! De me poursuivre ! De me traquer ! De me menacer !
L'INCONNUE, *même jeu*.
Je ne menace pas. J'exécute**.**

III
Musique très stridente – à la mesure de la panique de Katz.
Fondu-enchaîné.
Les bruits d'une grande ville.
Klaxons.
Freins.
Sirènes.
En gros plan, le bruit, qui devrait physiquement porter sur les nerfs de l'auditeur (comme sur ceux de Katz) des moteurs de voitures, camions.

KATZ, *pour lui-même*.
Bon Dieu, j'ai bien fait. Je l'ai semée, je crois bien.
Bruits de la ville, assourdissants.
Les pas de Katz deviennent progressivement plus pesants.
KATZ
C'était trop beau, aussi.
Temps.
Pas pour moi, ça. Pas pour moi.
Respiration marquant la fatigue qui le gagne.
KATZ
Ville. Saloperie de ville. Nom de Dieu, et la nuit qui tombe. Pas à l'hôtel. Non, non, non, pas à l'hôtel. Trop risqué.
Les bruits de la ville tombent, peu à peu.
Pas de plus en plus sonores de Katz errant dans la ville.
PROSTITUEE, *c'est la même voix que celle de 1'Inconnue. Racolant*.
Hep ! Chéri ! Par ici ! Viens voir !
Pas de Katz, poursuivant son chemin.
PROSTITUEE
Hep ! Chéri ! Sois pas si pressé !
Elle le suit.
PROSTITUEE
Tu me plais ! Vrai ! Écoute-moi, au moins !
KATZ, *bas, furtivement*.
Combien tu prends ?
PROSTITUEE
Oh, merde ! J'te dis que tu me plais. Tu comprends rien, alors ? Je croyais que tu comprendrais ! J'suis pas comme les autres, tu vois bien ! J'suis même pas du métier.
KATZ, *voix tremblante, légèrement, de désir*.
Monte ! Je te suis à vingt pas.
Leurs pas sur le trottoir.
Bruits de la ville dans la nuit.
Voix de gens qui ont bu, qui boivent.
Musiques.
Bruits de verres.
Jurons.
Querelles de joueurs.
Voix feutrées, bruits louches de quartier mal famé.
Portes.
Escaliers.
Leurs pas.
Pas d'autres filles, d'autres clients qu'ils croisent.
Altercation entre une prostituée et son client.

PROSTITUEE
Fais pas attention.
Bruit de la clef.
PROSTITUEE
Dedans, c'est mieux. Entre ! Tu seras bien. –
Portes.
Pas dans le corridor.
Subitement – l'auditeur doit sursauter.
VOIX D'UN PERROQUET
C'est lui ! C'est lui !
KATZ, *paniqué.*
Non ! C'est faux ! C'est faux ! Il y a erreur !
VOIX DU PERROQUET
Au viol ! Au meurtre ! Arrêtez-le ! Arrêtez-le !
PROSTITUEE
Fais pas attention, chéri. C'est Jacquot. Mon perroquet. Il adore faire peur aux clients.
VOIX DU PERROQUET
Eh hop ! Enculez !
Jacquot veut sa pâtée !
PROSTITUEE
Jacquot ! Veux-tu ! Monsieur Katz n'est pas comme les autres !
KATZ, *angoissé.*
Mon nom ! Qui t'a dit mon nom ?
PROSTITUEE, *voix soudain ironique, étrange.*
Je vous attendais, voyons, Monsieur Katz.
D'un calme inquiétant.
N'ayez donc pas peur comme ça. Ca ne changera absolument rien.
KATZ, *pressé.*
Tiens ! Voilà l'argent ! J'ai pas le temps de rester.
VOIX DU PERROQUET
Ah non ! Pas la fuite !
Jacquot veut sa frite !
KATZ, *excédé.*
Vas-tu te taire, idiot !
Bruit de la porte qu'il essaie en vain d'ouvrir.
PROSTITUEE
Cette porte ne s'ouvrira pas, Monsieur Katz.
Temps.
Bruit de la porte que Katz essaie de forcer.
PROSTITUEE
Pourquoi insister ? Ici, vous êtes en sûreté.
VOIX DU PERROQUET

Eh hop ! Sors la bite !
Jacquot veut sa frite !
PROSTITUEE, *changeant de ton. Capiteuse.*
Prends-moi ! Les lèvres ! Les seins !
Respirations pressées.
Bruits de vêtements froissés, de corps qui se cherchent avec avidité.
PROSTITUEE
Plus fort ! Emporte-moi ! Recouvre-moi ! Comme la mer !
KATZ, *voix étouffée, halètements s'intensifiant, dans un souffle.*
Chérie... mon amour... pardonne... pardonne-moi...
Crescendo du désir.
KATZ
Je savais pas... Je ne voulais pas...
Orgasme.
VOIX DU PERROQUET
Et pan ! C'était beau !
Jacquot veut le couteau !
Bruit sec d'un couteau à cran d'arrêt qui s'ouvre.
KATZ
Nom de Dieu ! Qu'est-ce que tu veux ?
PROSTITUEE
Tu le sais ! Ne bouge pas ! N'approche pas !
Silence.
Craquements du plancher.
Respirations oppressées.
Silence s'intensifiant d'un face-à-face mortel.
Bruits des gestes furtifs par lesquels chacun des adversaires cherche à gagner l'avantage.
KATZ
L'argent, hein ! C'est l'argent que tu veux !
Doucereux.
Tu l'auras... tu l'auras !
PROSTITUEE, *sarcastique.*
Ha !
KATZ, *du ton trop doux de quelqu'un qui cherche à tromper l'adversaire, détourner son attention.*
La montre ? Hein ! C'est ça ! La bague aussi !
Insidieux, guettant le moment propice pour 1'attaque.
Les papiers... Tu les auras... Oui, oui... Tu vois, je ne bouge pas... Je ne résiste pas... Je fais ce que tu veux.
Bruit brusque, très violent, de meubles projetés, de bouteilles cassées.
VOIX DU PERROQUET, *paroxystique.*

Au meurtre ! Crime ! Crime crapuleux ! Qu'il expie ! Qu'il crève ! Qu'on lui crève les yeux !

IV

Cris d'oiseaux de proie.
Le bruitage doit donner l'impression que ces oiseaux arrivent comme par vagues, sans cesse de nouveau à la charge – à la poursuite de Katz.
Ils s'éloignent, mais ce n'est que pour revenir de plus belle.
L'effet à produire est celui d'un encerclement.
Oiseaux de proie de différentes espèces, aux cris bien différents.
Se surimposant aux cris des rapaces, le bruit – respiration et pas – de la course de plus en plus éperdue de Katz, qui essaie de leur échapper.
L'ensemble doit avoir un caractère cauchemardesque.
Des rafales de vent peuvent contribuer à créer l'atmosphère épique souhaitable pour cette séquence.
VOIX DE FEMME, *croassante. Malgré ces croassements, on doit la reconnaître, c'est encore la même: voix, celle de l'Inconnue, celle de la Prostituée.*
« Quiconque outrage son Dieu portera la peine de son crime » ! La peine de son crime ! Tu seras mis à mort ! À mort ! Tu vas payer ! Corps pour corps ! Comme tu as agi toi-même, on agira a ton égard ! Fracture pour fracture ! Œil pour œil ! Dent pour dent ! Œil pour œil ! Dent pour dent !
Lorsque le paroxysme de cette chasse à l'homme sonore est atteint, s'amorce un decrescendo.
Le climat cauchemardesque s'estompe, est remplacé graduellement par un environnement sonore tout différent : édénique et printanier.
Seule s'élève dans l'absolu silence la voix d'un rossignol.
KATZ, *voix très lasse.*
Sauvé. Cette fois encore.
Chant du rossignol.
KATZ
Sauvé… mais pour combien de temps ?
Temps.
Souillure. Pourquoi cette nuit…
Très fort, presque désespéré. I
... Cette nuit dans moi ?
Chant du rossignol.
KATZ
Ce jardin… La lumière du matin... radieuse innocence... Pourquoi pas **dans** moi, cette grâce ?
VOIX D'UNE PETITE FILLE, *elle chante, sur l'air bien connu.*
Chante, rossignol, chante
Toi qui as le cœur gai,

Tu as le cœur à rire
Moi, je l'ai a pleurer…
KATZ, *dans un murmure*.
Trop tard… Il y a trop longtemps ...
VOIX DE L'ENFANT, *chantant toujours, sur l'air bien connu*.
Il y a longtemps que je t'aime
Jamais je ne t'oublierai !
KATZ
Tout est devenu irréel… Moi, même moi, c'est comme si je n'existais pas... comme si je n'avais jamais existé.
VOIX DE LA PETITE FILLE, *chantant doucement*,
Chante, rossignol, chante
Toi qui as le cœur gai
Plus lentement, plus bas.
Tu as le cœur à rire
Moi, je l'ai à pleurer...
KATZ
Je savais, quand je suis parti. Oui, quand je me suis mis en route, je savais.
Temps.
Puis, j'ai perdu le fil... Perdu le sens.
VOIX DE LA PETITE FILLE, *chantant*.
Il y a longtemps que je t'aime
Jamais je ne t'oublierai.
KATZ, *très bas*.
Silvia ! Silvia ! Même toi... Je ne sais plus te voir. Ton regard... Tes rires...
Tristesse immense.
Mon Dieu... mon Dieu... Où donc cela est-il passé ?
VOIX DE LA PETITE FILLE, *chantant, douce et gaie*.
À la claire fontaine
M'en allant promener
J'ai trouvé l'eau si belle
Que je m'y suis baignée...
KATZ
Toutes ces villes... toutes ces routes ... La vie est venue... Comprends-tu... Elle m'a abîmé.
VOIX DE LA PETITE FILLE, *chantant, mais son chant semble venir de loin, de plus en plus*.
Il y a longtemps que je t'aime
Jamais je ne t'oublierai.
KATZ
J'ai couru... éperdument. Je t'ai trahie. Des routes, des routes, des routes. Toutes ces villes, tous ces visages... Je me suis dupé. « Tu vas quelque part », me disais-je.

Et je voulais y croire. Mais profondément, je savais. Nulle part. Je n'ai pas su m'arrêter.
Temps.
Je n'ai pas su… voir. Pas su… vivre.

V

Au cours de toute cette scène, on entend tantôt des sirènes de paquebots, tantôt le bruit d'avions qui décollent, atterrissent, tantôt le bruit de trains qui roulent à vive allure.
Loin d'être simple fond sonore, ce bruitage doit jouer un rôle de tout premier plan, puisque c'est lui qui doit créer, chez l'auditeur, l'impression que toute la vie de Katz n'a été que mouvement vain, fuite.
Sirènes.
L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Bangkok ?
KATZ
Vendre, acheter.
L'INCONNUE
Ha !
Trains qui roulent.
L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Amsterdam ?
KATZ
Exporter, importer.
L'INCONNUE
Ha !
Avions qui décollent, atterrissent.
L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Détroit ?
KATZ
Négocier, négocier.
L'INCONNUE
Ha !
Trains, sirènes.
L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Madrid, à New Delhi ?
KATZ
Signer, annuler.
L'INCONNUE
C'est faux !
Avions qui décollent, atterrissent, manœuvres de trains.

L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Djakarta, à Douala ?
KATZ
Signer, conclure, prospecter !
L'INCONNUE
C'est faux ! C'est faux ! Tu mens !
Sirènes, bruits divers sur les quais de ports, grues, frêt chargé et déchargé.
L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Tanger, à New York ?
KATZ
Livrer, dédouaner.
L'INCONNUE
Oublier !
Vrombissements de moteurs d'avions sur les pistes.
L'INCONNUE
Te duper !
Trains qui paraissent innombrables.
L'INCONNUE
Trahir !
Cacophonie de tous ces bruits à la fois.
L'INCONNUE
Tuer !
Le vacarme s'arrête net.
Dans l'absolu silence se fait entendre, glacée et solennelle
L'INCONNUE, *récitant le texte biblique.*
« Le Seigneur dit à Caïn : Pourquoi es-tu chagrin, et pourquoi ton visage est-il abattu ? Si tu t'améliores, tu pourras te relever, sinon le péché est tapi à ta porte ».
KATZ, *comme vidé de toute force.*
Le Péché est tapi à ma porte.
L'INCONNUE
« Il aspire à t'atteindre... »
KATZ
Il aspire à m'atteindre.
L'INCONNUE
« … mais toi, sache le dominer ! »
KATZ, *bas.*
Je n'ai pas su.
L'INCONNUE, *impérieuse.*
Mais toi, sache le dominer !
KATZ, *bas.*
Seigneur ...
L'INCONNUE, *plus impérative encore, presque menaçante.*
Mais toi, sache le dominer !

KATZ, *cri d'angoisse*.
Seigneur, je vous ai cherché !
Le dialogue atteint progressivement une grande solennité.
L'INCONNUE
Où est Abel ton frère ?
Silence.
L'INCONNUE, *plus fort.*
Où est Abel ton frère ?
Silence.
L'INCONNUE, *terrible*.
Où est Abel ton frère ?
KATZ, *dans un souffle.*
Suis-je le gardien de mon frère ?
L'INCONNUE, *terrible*.
Qu'as-tu fait ! Le cri du sang de ton frère s'élève, jusqu'a moi, de la terre !
Musique très moderne et stridente, à la mesure du désarroi viscéral de Katz, et évoquant « le cri du sang qui s'élève de la terre ».
L'INCONNUE
Tu seras errant...
KATZ, *humble*.
Seigneur...
L'INCONNUE
Tu seras errant...
KATZ, *implorant*.
Seigneur...
L'INCONNUE
Tu seras errant et fugitif de par le monde !
Sur un rythme nettement plus rapide que précédemment, on entend a nouveau – et ils sont plus discordants – les bruits de sirènes dans les ports, de trains roulant à fantastique allure, de moteurs d'avions qui ne cessent de décoller et d'atterrir.
L'INCONNUE, *sa voix doit véritablement donner l'impression de traquer le fugitif.*
Qu'allais-tu faire à Manille, aux Antilles ?
KATZ
Je ne suis pas Caïn !
L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Managua, à Kampala ?
KATZ
Je ne suis pas Caïn !
L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Mexico, à Malabo ?
KATZ, *de plus en plus éperdu.*
Seigneur, je vous ai cherché !

L'INCONNUE
Qu'allais-tu faire à Ankara, à Kinshasa ?
KATZ
Non ! Je refuse !
L'INCONNUE
À Bogota, à Tirana ?
KATZ
Non ! Non ! Je résiste ! Je refuse !
L'INCONNUE
À Luanda, à Atlanta ?
KATZ, *sorte d'éjaculation d'angoisse.*
Non ! Non ! Je résiste ! Je refuse !
L'INCONNUE
À Monrovia, à Odessa ?
KATZ, *comme vaincu.*
Seigneur, je ne vous ai pas trouvé !
Silence.
KATZ
J'ai peur...
Temps.
Seigneur, répondez-moi !
Silence.
KATZ
Vous m'avez proscrit de dessus la face de la terre... Vous m'avez marqué d'un signe...
Temps.
Je dois errer et fuir de par le monde... Le premier qui me trouvera me tuera... Seigneur, répondez-moi !
Silence.
KATZ, *très violent et angoissé à la fois.*
Seigneur, je ne sais pas quel est mon crime !

VI

Bruit de fond d'une grande aérogare, et en particulier le carillon à trois notes précédant les annonces de départs et d'arrivées des avions.
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Arrivée en provenance de Varsovie. Vol Aéroflot 206. Porte numéro 17.
Bruit confus de la foule des voyageurs.
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Départ à destination d'Agadir. Vol Royal Air Maroc. Porte 5.
Bruit de foule.

VOIX DE L'ANNONCEUSE
Départ à destination de Montréal. Vol Air Canada 871. Porte 21.
KATZ, *nerveux*.
Porteur ! Porteur !
Temps.
Au comptoir d'Air Canada. Faites vite. Je suis pressé.
Bruit de valises qu'on charge, du chariot -du porteur.
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Departure for Montreal. Air Canada. Flight 871. Gate 21.
KATZ
Mais dépêchez-vous donc ! Je vous ai dit que je suis pressé ! C'est là! Mettez-les directement sur la balance.
Bruit de valises qu'on manipule.
KATZ
Tenez.
Bruit du chariot s'éloignant du tapis a bagages.
L'HÔTESSE DE L'ENREGISTREMENT, *c'est la voix de l'Inconnue*.
Montréal ?
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Arrivée en provenance de New-Delhi. Vol Air India 432. Porte numéro 25.
L'HÔTESSE DE L'ENREGISTREMENT
Fumeur ou non-fumeur ?
KATZ
Fumeur, s'il vous plaît.
Bruit de la foule des voyageurs.
L'HÔTESSE DE L'ENREGISTREMENT
Votre nom est Katz ?
KATZ
Oui.
L'HÔTESSE DE L'ENREGISTREMENT
Attendez, s'il vous plaît.
KATZ
Je suis en retard.
L'HÔTESSE DE L'ENREGISTREMENT
Attendez, Monsieur.
Elle compose un numéro de téléphone.
Allô ? J'ai ici un billet au nom de Monsieur Katz. K.A.T.Z. C'et la personne...
La suite est couverte par le carillon et par la voix de l'annonceuse.
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Arrivée en provenance de Stockholm. Vol Scandinavian Air-lines 865. Porte numéro 7.
L'HÔTESSE DE L'ENREGISTREMENT
Très bien. Oui.

Bruit du téléphone raccroché.
KATZ
Mademoiselle, excusez-moi. J'ai peur de manquer l'avion.
L'HÔTESSE, *ironique*.
N'ayez pas peur, Monsieur Katz.
KATZ, *s'impatientant*.
Vous pourriez enregistrer mes bagages, au moins !
L'HÔTESSE, *ironique et froide*.
Mais n'ayez pas peur, Monsieur Katz.
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Départ à destination de Montréal. Vol Air Canada 871**.** Embarquement immédiat. Porte 21**.**
KATZ
Mais enfin ! Expliquez-moi ! Qu'est-ce qu'il se passe ?
L'HÔTESSE, *impassible*.
On va s'occuper de vous, Monsieur Katz.
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Departure for Montreal. Air Canada, Flight 871. Immediate boarding. Gate 21.
KATS
Est-ce que mon billet n'est pas en règle ?
L'HÔTESSE, *insidieuse*.
Votre billet est en règle, Monsieur Katz.
KATZ
Mais alors...
Il est interrompu par le téléphone.
L'HÔTESSE, *répondant au téléphone*.
Non, il n'est pas accompagné. Ça correspond aux informations. Je ne lui fais pas passer la douane, alors ?
On entend une voix d'homme au téléphone.
Non, il fait semblant. Bien, Monsieur l'Inspecteur.
KATZ, *s'efforçant de parler d'une voix calme.*
Mademoiselle, veuillez me rendre mon billet. J'ai un coup de teléphone à donner.
L'HÔTESSE, *ironique et glaciale*.
Un coup de téléphone ? Vraiment ?
KATZ, *s'impatientant*.
Mais rendez-moi ce billet, je vous dis !
L'HÔTESSE, *perfide*.
Un coup de téléphone ? Ou peut-être vouliez-vous renoncer au voyage ?
KATZ, *ne se contrôlant plus, agressif* .
Ca vous regarde ?
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Monsieur Katz, Monsieur Katz, passager à destination de Montréal, vol Air Canada 871, est prié de se présenter au contrôle des passeports.

Bruit des pas de Katz, si précipités qu'ils font irrésistiblement penser à une fuite.
L'HÔTESSE
Monsieur Katz ! Monsieur Katz ! Où allez-vous ? Votre billet ! Prenez votre billet !
KATZ, *revenant sur ses pas, nerveux.*
Ah ! Tout de même ! Donnez !
L'HÔTESSE, *suprêmement ironique.*
Bon voyage, Monsieur Katz ! Non, par là, Monsieur Katz ! Vous allez vers la sortie !
Pas très précipités de Katz.
VOIX DE L'ANNONCEUSE
Les passagers du vol Pakistan International Airlines numéro 311, à destination de Karachi, sont priés de se rendre en salle d'embarquement.
Pas de plus en plus précipités de Katz résonnant sur les dalles du hall de l'aérogare.
L'impression d'un homme aux abois se confirme.
KATZ, *très nerveux.*
Je voudrais louer une voiture.
L'HÔTESSE DE LA LOCATION DE VOITURES, *elle encore a la voix de l'Inconnue.*
Oui, Monsieur. Bien, Monsieur. Quel modèle ?
KATZ, *précipitamment.*
Peu importe. Donnez-moi ce que vous avez.
L'HÔTESSE DE LA LOCATION DE VOITURES
Oui, Monsieur. Bien, Monsieur. Mais c'est que, justement, voyez-vous, Monsieur, CHEZ CLOVIS C'EST DU SERVICE ! VOTRE DESIR FAIT NOTRE PLAISIR !
KATZ
Oui, très bien. Donnez-moi une voiture, n'importe laquelle. Je suis très pressé.
L'HÔTESSE
Oui, Monsieur. Bien, Monsieur. Mais c'est que, justement, voyez-vous, Monsieur, VOTRE CHOIX FAIT NOTRE LOI ! CHEZ CLOVIS, C'EST DU SERVICE !
KATZ, *s'impatientant*.
Oui, je sais, je sais ! Tenez, donnez-moi une Ford !
L'HÔTESSE
Oui, Monsieur. Bien, Monsieur. Ford « ESCORT » ? Ford quatre portes ? Ford « Milord » ? Ou Ford « Export » ?
KATZ, *perdant vraiment patience.*
N'importe !
L'HÔTESSE, *extrêmement étonnée.*
NIMPORT ? Ah, monsieur, attendez. Je ne sais pas si nous avons ce modèle. Je vais vérifier. CLOVIS SE PLIE A VOS CAPRICES ! ROULEZ CLOVIS. C'EST UN DELICE ! CHEZ CLOVIS, C'EST DU SERVICE !
KATZ, *éclatant.*

Je m'en fous ! Je m'en fous ! « Milord » ! « Milord » ! « Milord » !
L'HÔTESSE, *très pincée, mais en même temps mécaniquement.*
Oh, monsieur ! Oui, monsieur. Bien, Monsieur. Vous avez votre carte de crédit ?
KATZ
Tenez !
L'HÔTESSE, *même jeu.*
CLOVIS VOUS DIT MERCI. Vous avez votre permis ?
KATZ
Oui.
L'HÔTESSE, *même jeu.*
CLOVIS VOUS DIT MERCI.
KATZ
Faites vite, s'il vous plaît.
Bruit de l'ordinateur établissant le contrat.
L'HÔTESSE
Votre nom est Katz ?
KATZ
Oui.
L'HÔTESSE, *changeant totalement d'attitude. Froide et hostile.*
Vous arrivez bien tard.
KATZ
Que voulez-vous dire ?
L'HÔTESSE
Ces Messieurs vous ont attendu.
KATZ
Quels Messieurs ?
L'HÔTESSE, *l'imitant avec mépris.*
« Quels Messieurs ? » Ils ont trouvé vos procédés plutôt cavaliers.
KATZ
Je ne vois pas du tout de quoi vous parlez.
L'HÔTESSE
Ne faites donc pas l'enfant, Katz.
KATZ
Écoutez, Mademoiselle. Je vous ai demandé une voiture. Louez-moi une voiture. C'est tout.
L'HÔTESSE
Ils ont dit que vous ne perdiez rien pour attendre.
KATZ
Non, mais moi, je vais perdre patience, vous entendez !
L'HÔTESSE
Le filet se resserre, Katz.
KATZ
Appelez-moi le gérant ! Ça suffit tout de même, à la fin !

L'HÔTESSE
Vous perdez la tête tout à fait, Katz. D'abord, vous venez rôder ici. Ici ! Ensuite, vous jouez cette comédie idiote. Soyez donc raisonnable : livrez-vous !
KATZ
Mais qui êtes-vous ? Qui êtes-vous pour oser me parler de la sorte ? Hein ? Qu'est-ce qui vous donne le droit ?
Criant.
Vous n'avez pas le droit ! Pas le droit, vous entendez ? De me poursuivre ! De me traquer ! De me menacer !
L'HÔTESSE, *glacée*.
Je ne menace pas, Katz. J'exécute.
KATZ, *éperdu*.
Qui ? Qui ? Qui vous a déléguée pour cette ignoble besogne ?
L'HÔTESSE, *glacée*.
Eux.
KATZ, *bas et vite.*
Ecoutez. J'ai de l'argent. Pas mal d'argent. Combien voulez-vous ?
L'HÔTESSE
Trop tard, Katz. Beaucoup trop tard.
KATZ, *pressant*.
Combien ? Hein ? Dites votre prix !
L'HÔTESSE, *bas, sur le ton de la confidence.*
Rien. Rien du tout. Ecoutez, Katz. Vous m'êtes sympathique Ils vont revenir. D'un instant à l'autre. Ils sont trois. Avec des chiens policiers. Filez ! Filez !
Sur le ton entièrement différent de l'employé modèle.
Tenez, Monsieur Katz. Voici les clefs. La voiture vous attend. C'est tout de suite à droite après la sortie. Bonne route ! E t n'oubliez pas ! CHEZ CLOVIS, C'EST DU SERVICE ! , ROULEZ CLOVIS, C'EST UN DELICE !

VII
Pas rapides de Katz se dirigeant vers la sortie.
Aboiements de chiens, très faibles d'abord, un peu plus forts ensuite, sans jamais devenir très nets : l'auditeur doit rester dans le doute, et se demander s'il s'agit là des chiens policiers dont il vient d'être question ou de chiens qui, par pure coïncidence, aboient à ce moment.
Claquement de la portière.
Bruits du moteur mis en marche, de la voiture, qui démarre, puis du bouton de la radio que Katz ouvre.
VOIX DU SPEAKER
Impasse à la Conférence internationale sur la faim, réunie à Genève. Au cinquième jour de la Conférence, les délégués n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur la

forme de la table autour de laquelle ils siègeront. Traditionnellement, la Conférence a lieu autour d'une table rectangulaire. Les 57 pays non-alignés souhaitent remplacer celle-ci par une table ronde. Un compromis en faveur d'une table ovale se heurte au veto des nations industrialisées.
Faiblement, on entend des sirènes de voitures de police.
Ici encore, le bruitage doit être habilement dosé : l'auditeur ne doit pas être frappé par ces sirènes sur le champ.
Elles se font entendre par en-dessous des nouvelles que continue à donner le speaker, et ne deviennent plus fortes que de façon imperceptible.
VOIX DU SPEAKER
Pour la première fois, des élections libres viennent de se dérouler au Burundi. Le Colonel Nkolombasso a été réélu avec 99,9% des voix.
Sirènes un peu plus fort.
VOIX DU SPEAKER
Explosion de joie à Saint-Pierre-et-Miquelon. Le Pape Jean-Paul II a confirme qu'il se rendrait dans l'île du 15 au 20 mai. Depuis plusieurs années, les habitants de Saint-Pierre-et-Miquelon faisaient valoir qu'à l'exception du canton de Neuchâtel et de la ville de Zanzibar, leur île demeure la seule région du monde à n'avoir pas été visitée par le Pape.
Les sirènes se rapprochent.
VOIX DU SPEAKER
Voici un communiqué spécial des services de police. La police recherche activement un homme voyageant seul, dans une voiture de location Ford, de couleur bleu ciel. Les recherches se concentrent aux abords de l'aéroport. Il s'agit d'un homme d'allure distinguée, habillé d'un costume de couleur sombre, porteur de plusieurs passeports et se présentant sous les noms de Mercier, Gagnon, Lazzarotto, Berger, Joly, Duchêne.
Katz accélère brutalement.
Les sirènes se rapprochent encore.
VOIX DU SPEAKER
Toute personne disposant d'informations sur cet individu est priée de communiquer immédiatement avec le poste de police le plus proche.
Bruits de freins, très brusques, et de la voiture qui quitte l'autoroute pour s'engager dans un petit chemin : cahots, branches écrasées au passage, bourbiers.
KATZ, *pour lui-même.*
Camoufler la voiture... Profiter de l'obscurité...
L'ambiance sonore doit progressivement devenir inquiétante.
Lequel Katz gare la voiture.
Le moteur s'arrête.
Claquement de la portière.
Bruit des pas de Katz qui s'enfonce dans le sous-bois : craquements de branchettes, chutes de pierres, etc...
Marche de plus en plus pesante de Katz.

Bruits étranges de la nuit enveloppant la forêt : croassements de crapauds, cris d'oiseaux.
KATZ, *sursautant après un ululement particulièrement sinistre :*
Merde ! Saloperie !
Hiboux qui ululent.
Chats-huants.
KATZ, *pour lui-même*.
Ça doit pourtant mener quelque part !
Un sanglier surgit brusquement de sa bauge : bruits des fourrés piétinés.
Il semble fondre sur Katz qui a un cri inarticulé de peur.
La marche continue, de plus en plus pénible.
Bruit des bêtes de la nuit, qui semblent traquer Katz et guetter le moment propice pour l'attaque.
Un long temps.
KATZ, *épuisé*.
Enfin ! Sauvé !
Bruit de ses pas très sonores, sur le pavé.
KATZ
Une ville morte... Non, les faubourgs simplement.
Les pas, de plus en plus traînants, dans des rues totalement vides.
Le fond sonore, ici encore, doit INQUIETER.
Miaulements sinistres de chats, de chattes en rut.
Pour fournir, le bruit de la sonnette que Katz tire.

VIII

La sonnette résonne intensément dans le vide.
Personne ne vient ouvrir.
On n'entend que les miaulements des chats, de plus en plus effrayants.
Katz sonne a nouveau.
Craquements lugubres de la porte qui s'entrouvre. –
La logeuse a la voix de l'Inconnue.
LA LOGEUSE, *aimable, empressée*.
Entrez, mais entrez donc, mon bon Monsieur.
KATZ, *grelottant*.
J'ai vu le panneau « Chambres louer ». C'est bien ici ? Est-ce qu'il vous reste une chambre ?
LA LOGEUSE
Mais comment donc ! Est-ce que vous croyez que je vous laisserais comme ça, en pleine nuit, par un temps pareil ? Rassurez-vous, mon bon Monsieur. Des chambres, il m'en reste. J'ai ce qu'il vous faut. Même si c'était complet, on se serait toujours arrangés, soyez sans crainte.

KATZ
Vous êtes bien aimable.
LA LOGEUSE, *avec une pointe d'ironie.*
Enlevez donc votre manteau, Monsieur Katz.
KATZ, *anxieux*.
Qui vous a dit mon nom ?
LOGEUSE, *rire inquiétant.*
Ah, mais voyez-vous, je suis un peu voyante.
KATZ, *violemment*.
Qui vous a appris mon nom ?
LOGEUSE, *faisant semblant de ne pas entendre*.
Vous prendrez bien une tasse de quelque chose ? Pour vous réchauffer. Vous devez être épuisé, mon bon Monsieur, après une marche pareille.
KATZ
Non merci. Je préfère me coucher tout de suite.
LOGEUSE
Ne faites donc pas de façons ! Ça ne me dérange pas le moins du monde de vous préparer – qu'est-ce que ce sera ? Un bon thé ? Un café ? Vous préférez une petite liqueur, peut-être ?
KATZ, *bourru*.
Je vous ai dit merci. Montrez-moi la chambre, s'il vous plaît.
LOGEUSE, *pincée*.
Bien, bien. Comme vous voudrez.
Insinuante.
Mais à votre place, je ne serais pas si pressé de me retrouver face à moi-même.
De nouveau affable, trop affable.
Voyez-vous, Monsieur Katz, je vais vous confier mon secret. Des chambres. Il y en a autant que vous voudrez. Elles sont toutes libres. Toujours. Toujours. Dans cette pension, il ne vient jamais personne.
Rire étrange.
Ha !
KATZ, *inquiet*.
Vous voulez dire que...
LOGEUSE, *affable, trop affable.*
Je ne veux rien dire du tout, mon bon Monsieur Katz. Il n'y a pas de quoi frissonner. Si, si, ne niez pas, vous avez frissonné. Venez, venez par ici. Je vais vous la montrer, cette chambre.
Ironique, inquiétante.
Elle est fin prête. Tout est fin prêt. Il ne manquait plus que vous.
Bruits assez lugubres d'escaliers montés, de corridors qu'ils traversent et qui paraissent interminables.
KATZ, *d'une voix blanche et à seule fin de rompre l'atmosphère de plus en plus lourde.*

C'est grand, ici.
LOGEUSE, *quasiment enjouée.*
N'est-ce pas ? N'est-ce pas ? Comme vous avez raison ! Et savez-vous ? Toute la maison est à vous ! Même moi, je n'aime pas dormir ici. J'aurais un peu peur. J'habite à vingt kilomètres d'ici. Je suis venue pour l'occasion, voyez-vous !
Éclat de rire propre a inspirer la terreur.
Ha ! Pour l'occasion ! Pour vous ! et je vais repartir. Nous y voilà. C'est ici.
Des clefs tournent dans de lourdes serrures.
Bruits de souris qui s'enfuient.
LOGEUSE
Oh, ces cris ! Impossible d'en venir à bout. C'est comme les cafards. C'est comme ça, les maisons vides depuis vingt ans. Mais confortable, Monsieur Katz ! Soyez rassuré ! Tout à fait confortable ! Vous verrez !
La porte s'ouvre avec un grand fracas.
LOGEUSE
Hein ? Qu'en dites-vous ? Oh, excusez ! Il y a une petite fuite dans les tuyaux, il n'y a pas de chauffage, ça tombe mal, justement ce soir. Mais c'est calme, vous verrez ! Ha ! Très tranquille, Monsieur Katz ! Exactement ce qu'il vous faut !
Mielleuse.
Dormez bien, Monsieur Katz ! Bonne nuit ! Reposez-vous bien !
Elle claque la porte, violemment.
Ses pas résonnent sinistrement dans les longs corridors, alors qu'elle s'éloigne.
Bruit de l'eau qui fuit, goutte à goutte, d'un tuyau.
Obsédant, presque lancinant.
Bruit du lit qui craque de façon lugubre, alors que Katz s'assoit dessus et s'allonge.
Alors commence un chuchotement confus.
Ce sont plusieurs voix basses.
On ne distingue clairement aucune parole.
La porte d'une armoire grince.
Une persienne se rabat, violemment, contre le mur extérieur.
Les voix qui chuchotent se font entendre plus fort, mais on ne distingue toujours pas ce qu'elles disent.
Brusquement, on casse une vitre.
Ce bruit très violent doit véritablement faire sursauter l'auditeur.
KATZ, *qui s'était assoupi. Sursautant.*
Hein ? Quoi ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ?
Une deuxième vitre est cassée, dans un fracas encore plus grand.
KATZ
Nom de Dieu !
Il se rue vers la porte qu'il essaie d'ouvrir.
Elle est fermée.
Efforts violents de Katz s'escrimant contre elle.

Les voix qui chuchotent montent encore d'un cran.
On entend maintenant confusément.
CHŒUR DES VOIX QUI CHUCHOTENT
Où était-ce ? Où était-ce ?
KATZ, *s'efforçant de se moquer de lui-même*.
Mais oui ! C'est ça ! À mon âge, je vais avoir peur !
CHŒUR DES VOIX QUI CHUCHOTENT, *crescendo*.
Quand était-ce ? Quand était-ce ?
KATZ, *riant faux.*
Comme quand j'avais quatre ans ! Je vais avoir peur des fantômes !
CHŒUR DES VOIX QUI CHUCHOTENT, *crescendo*.
La couleur de ses yeux ! Oubliée ! Oubliée !
KATZ, *pour lui-même.*
Dormir. Il faut dormir.
CHŒUR DES VOIX QUI CHUCHOTENT, *crescendo*.
Les traits de son visage ! Oubliés ! Oubliés !
KATZ, *pour lui-même.*
Dormir. Ne plus penser.
CHŒUR DES VOIX QUI CHUCHOTENT, *toujours plus fort* .
Les secrets qu'elle t'a confiés. Trahis ! Trahis !
KATZ, *pour lui-même.*
Ne plus être. Voilà. Être absent. Ne pas laisser cette saloperie de vie avoir une prise.
CHŒUR DES VOIX QUI CHUCHOTENT
Tes promesses ! Tes serments ! Trahis ! Trahis !
KATZ
Glisser. Faire comme si on n'était pas là. Je ne suis pas concerné ! Ha ! Pas concerné ! Je n'ai jamais vraiment été là. J'ai été un autre !
Silence absolu.
Puis, très brusquement, la porte s'ouvre avec un grand fracas.
L'ambiance, de plus en plus nettement, est celle d'un cauchemar.
LOGEUSE, *voix de fausset.*
Alors, Monsieur Katz, comment nous portons-nous? Comment se passe cette nuit ?
KATZ, *paniqué.*
Qui êtes-vous ? Qui êtes-vous ?
LOGEUSE, *doucereuse*.
Mais la logeuse, voyons !
Changeant totalement de ton.
Terriblement froide et cassante.
Allons, Katz ! Il est temps !
Le chœur, par ce qu'il a de turbulent, de désordonné, évoque une foule de plus en plus hostile.
LA FOULE

Il est temps !
LOGEUSE
Jetez le masque !
LA FOULE
Jetez le masque !
KATZ
Si jamais homme n'a porté de masque, c'est bien moi !
LOGEUSE, *sardonique*.
Ha !
LA FOULE
Ha ! Ha !
LOGEUSE
Et cette peur, alors ?
LA FOULE
Cette angoisse ! Pourquoi ?
LOGEUSE
Ces remords ! Pourquoi ?
LA FOULE
Ces malaises ! Pourquoi ?
LOGEUSE
Tu suffoques !
LA FOULE, *scandant*.
Suffoque ! Suffoque !
LOGEUSE
Tu te regardes dans une glace. Tu ne te reconnais pas !
LA FOULE
Reconnais pas ! Reconnais pas !
LOGEUSE
Tu vois ton reflet dans une vitre. Tu ne te reconnais pas !
LA FOULE
Reconnais pas ! Reconnais pas !
LOGEUSE
Tu agis – en somnambule. Tu es étranger à toi-même !
LA FOULE
Étranger ! Étranger !
LOGEUSE
Tu parles. Tu ne reconnais pas ta voix !
LA FOULE
Étranger ! Étranger !
LOGEUSE
Tout est faux dans toi !
LA FOULE
Mensonge ! Mensonge !

LOGEUSE
Toute ta vie, tu as donné le change !
LA FOULE
Mensonge ! Imposture !
LOGEUSE
Tu as seulement fait semblant d'aimer la pureté !
LA FOULE
Mensonge ! Imposture !
KATZ
J'ai prié ...
LOGEUSE
Tu es étranger à ton nom !
LA FOULE
Étranger ! Étranger !
LOGEUSE
Étranger à ton passé !
LA FOULE
Trahison ! Trahison !
KATZ
Mon Dieu, mon Dieu, protégez-moi ! Je ne veux pas crever ici !
LA FOULE
Trop tard ! Ha ! Trop tard !
LOGEUSE
Tu n'as pas su voir sa beauté !
LA FOULE
Aveugle ! Impur !
LOGEUSE
Tu n'as pas su voir sa douceur !
LA FOULE
Aveugle ! Impur !
LOGEUSE
Tu n'as pas senti sa ferveur !
LA FOULE
Homme dur ! Cœur infirme !
KATZ, *fébrile, à lui-même.*
Ne t'en fais pas, mon vieux Katz, tout ceci n'est qu'un mauvais rêve, qui finira bientôt, et la vraie vie commencera !
LOGEUSE
Tu n'as pas su reconnaître son amour !
LA FOULE
Homme vain ! Vain ! Vain ! Homme inutile !
LOGEUSE
Pas compris ses sacrifices !

LA FOULE
Homme vain ! Dérisoire ! Dérisoire !
LOGEUSE
Tu n’as pas vu ses pleurs !
LA FOULE
Homme vide ! Cœur infirme !
LOGEUSE
Tu l’as meurtrie !
LA FOULE
Meurtrie ! Abîmée ! Mutilée !
LOGEUSE
Abîmée !
LA FOULE
Abîmée !
LOGEUSE
Mutilée !
LA FOULE
Mutilée !
LOGEUSE
Tu l’as rendue méconnaissable !
LA FOULE
Flétrie ! Flétrie ! Mutilée ! Méconnaissable !
LOGEUSE
Tu as fermé ton cœur à la pitié !
LA FOULE
Meurtrie ! Flétrie ! Mutilée ! Détruite ! Méconnaissable !
LOGEUSE
Tu l’as tuée !
KATZ, *du tréfonds de son être.*
Non ! Pas tuée !
LOGEUSE
Tuée ! Assassinée !
LA FOULE
Tuée ! Tuée ! Assassinée !
LOGEUSE
Et tu as fui !
LA FOULE
Misérable ! Misérable !
KATZ, *haletant*.
Non ! Je résiste ! Je refuse ! Tout est truqué ! Je veux un Juge ! Un vrai Juge ! Un Tribunal ! Un vrai Tribunal !
LOGEUSE
Trop tard !

LA FOULE
Ha ! Trop tard ! Beaucoup trop tard !
KATZ
J'ai peur. Mon Dieu, protégez-moi !
LOGEUSE
Imposteur !
LA FOULE
Imposteur ! Homme impur !
KATZ
Seigneur, je ne suis pas coupable !
LA FOULE
La sentence ! Qu'on lise la sentence !
KATZ
Seigneur, protégez-moi ! Protégez-moi contre moi-même !
LA FOULE
Qu'il expie ! Qu'il expie son crime !
LOGEUSE, *solennelle*.
Que comparaisse le témoin a charge !
Presque religieusement s'élève, très faiblement d'abord, un peu plus tort par degrés.
VOIX DE LA PETITE FILLE, *sa voix est très douce, elle chante, sur l'air bien connu :*
Chante, rossignol, chante
Toi qui as le cœur gai
Tu as le cœur à rire
Moi, je l'ai à pleurer. ..
Elle se tait.
KATZ, *avide*.
Encore ! Encore !
VOIX DE LA PETITE FILLE, *chantant*.
Il y a longtemps que je t'aime
Jamais je ne t'oublierai !
KATZ
Seigneur... J'ai méconnu la source... Du fond de ma détresse, je tourne mon cœur vers toi... Oh, encore ! Encore !
VOIX DE LA PETITE FILLE, *chantant*.
À la claire fontaine
M'en allant promener
J'ai trouvé l'eau si belle
Que je m'y suis baignée...
Il y a longtemps que je t'aime
Jamais je ne t'oublierai.
Bruits confus de la foule.

LA FOULE
Qu'il expie ! Qu'il expie ! À mort ! À mort ! À mort !
LOGEUSE, *voix forte et dure.*
Le Tribunal ordonne : qu'on lise la sentence !
Un temps solennel.
VOIX DE LA PETITE FILLE, *voix méconnaissable, dure, inhumaine.*
Et cela doit faire peur, cette voix d'une enfant, à l'instant si douce, à présent cassante, impitoyable.
« Quiconque outrage son Dieu portera la peine de son crime. Si quelqu'un fait périr une créature humaine, il sera mis à mort. Si quelqu'un fait une blessure à son prochain, comme il a agi lui-même, on agira à son égard : fracture pour fracture, œil pour œil, dent pour dent ».
LA FOULE
Expiation ! Qu'on l'immole ! À mort ! À mort ! À mort !
LOGEUSE, *même voix forte et dure.*
Le Tribunal ordonne : Qu'on l'exécute !
Des pierres commencent à tomber, comme hésitantes au début, puis en grêle.
Vociférations de la foule gagnant en intensité, en même temps que monte, crescendo, le bruit des pierres qui s'abattent, de la mise à mort par lapidation.

NOTES DE LECTURE

NOTES DE LECTURE

René Agostini, *Théâtre poétique et / ou politique ?*, Paris, L'Harmattan, 2011, 108 pages.

René Agostini, à la fois maître d'œuvre et maître de l'ouvrage autant que contributeur, pose d'emblée la question de « la place du théâtre, ou de la poésie dramatique, dans ce qu'on appelle la 'société' ». Son projet, à travers les quelques études qu'il a ici rassemblées (il a rédigé lui-même plusieurs d'entre elles), est expressément de se demander « ce que peut faire le théâtre pour ranimer, ré-inventer, égayer le sens et de la poésie et de la politique ».

Après un *Avant-propos* éclairant et une *Introduction* qui prend figure de profession de foi, sinon de manifeste, sont présentés quelques extraits du texte de Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, qui donne le ton à l'ensemble de l'ouvrage. Suivent trois textes : le premier, de Nathalie Macé, sur « l'engagement des écrivains dans le théâtre poétique français du XXe siècle » et au cours duquel elle observe notamment que, « au XXe siècle, les dramaturges français se sont investis tardivement dans la politique ». Dans le deuxième texte, intitulé « la faim, la poétique et la politique dans *Le Monte-Plats* de Harold Pinter », Anne Luyat note que « le thème de la faim parcourt les pièces de Pinter » depuis les toutes premières et elle ajoute que, même si « Pinter ne semble pas relever directement un défi politique explicite » dans cette pièce, il finit cependant « par créer une réflexion profonde sur la vulnérabilité que les hommes ressentent face à un pouvoir arbitraire ». Quant au troisième texte, de Jacques Téphany, il pose la question : « Jean Vilar, un poète en politique ? », Vilar pour qui « ce public ne peut être celui de la classe dominante, nantie, repue, mais celui des classes éloignées de la culture ». Comment alors mieux définir Vilar que comme « un artiste citoyen » ? Deux autres textes complètent cet ouvrage, peu volumineux mais d'une exceptionnelle densité. L'un, « *Mountain Language* de Harold Pinter ou l'entêtant bruissement de la langue interdite », est dû, encore une fois, à René Agostini, qui présente de manière lumineuse cette pièce très courte de la maturité de Pinter. L'autre constitue la traduction de cette pièce par le collectif de traduction théâtrale du Master de traduction littéraire de l'Université d'Avignon que dirige René Agostini. N'oublions pas, enfin, de signaler, placée en annexe, la traduction qu'il nous donne aussi d'un texte de James Joyce datant de 1905, *Le Triomphe de la canaille* (*The Day of the Rabblement*).

Au total, un petit ouvrage, riche et varié, sur un sujet, le théâtre politique, qui ne peut manquer d'apparaître le plus souvent comme « problématique » – du moins quand il n'est pas envisagé en relation avec ce qui lui donne vie et énergie, cet esprit de révolte et cette indignation qui finissent par en faire authentiquement un théâtre poétique.

Maurice ABITEBOUL

Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis*, Éditions Lignes, 2010.

Une des plus récentes publications du philosophe et écrivain Mehdi Belhaj Kacem se compose de deux communications : la première a été donnée à un colloque sur « Alain Badiou, esthétique et politique », en Octobre 2008 ; la seconde, à un colloque consacré à la mémoire de Philippe Lacoue-Labarthe, en Octobre 2009. Les deux textes ont été réunis par les éditions Lignes sous le titre *Inesthétique et Mimésis* (sous-titre : *Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*). Je compare volontiers ce livre à *L'homme précaire et la littérature* d'André Malraux, pour leur érudition et surtout pour leur esprit de synthèse dans un panorama complexe de la pensée et de l'écriture où tous deux ont su déceler et cerner les grandes lignes, continuités et ruptures, et, tout bien considéré, les grands problèmes de notre temps. Ou *le grand problème* : l'art.

La première partie, *Inesthétique* (référence à Badiou) part de l'idée que l'art contemporain, au moins depuis Duchamp, voire depuis Sade, n'a plus rien à voir avec le Beau ou avec la Beauté. À l'image de la Pyramide de Hegel (idée d'une hiérarchisation des arts qui incombe à la philosophie) se substitue ici celle du « harem », c'est-à-dire ce que Deleuze et Guattari appelaient « l'équivaloir généralisé » : il n'y a pas plus de singularités que de différences. Ce nihilisme pointé par Kacem (après bien d'autres) est lié à la science depuis Galilée et Descartes. Le plaisir pur et la Beauté comme « durabilité des Essences qualitatives » n'existant plus, il ne reste que la sexualité comme « consommation instantanée » et diverses formes de la « parodie de la transgression » (que Kacem désigne ailleurs comme « culture de la provocation »). Cette vaste méditation nous vaut une définition du « postmodernisme » comme « généralisation du parodique transgressif » et du « kitsch » comme « impossible assomption du Beau ». Kacem désigne donc le champ de ruines où nous vivons en pointant les philosophes qui se débrouillent pour y bâtir un « Système » (Lyotard, Derrida, Schürmann) et en leur opposant le « soustractivisme » de Badiou qui prône la sélection d'une seule singularité représentative. L' « inesthétique » se définit quand même comme « la possibilité que la philosophie se fonde comme *système* sous la condition moderne de l'art comme anti-esthétique ». Il y a tout un parcours de Platon à Badiou (le philosophe platonicien d'aujourd'hui), une comparaison entre Badiou/Mallarmé, d'une part, et Heidegger/Hölderlin, des références à Jean-Luc Nancy et à Philippe Lacoue-Labarthe. Surtout une synthèse historique : « la mort de la religion et la mort de l'art, c'est le même phénomène ». Cela se retrouve dans la musique, dans la transition de Haydn, Mozart et Beethoven (la musique proprement classique) à Schönberg. Kacem nous entraîne dans un cheminement fulgurant d'Adorno (« Après Auschwitz, la philosophie n'a plus le droit de prétendre résoudre quoi que ce soit ») à Wagner comme précurseur du nazisme, en passant par l'universalisme de la révolution française et la fin du mythologique. Mais c'est le « nihilisme démocratique » qui retient le plus son attention, avec la fin des « esthétiques de distinction », une reconsidération de la « catharsis » d'Aristote par rapport à

l' « *Aufhebung* » de Hegel (traduit par « relève » – Derrida – et par « épurement » – Lacoue-Labarthe – et que Kacem traduit par « résolution ») : les deux concepts désignent en fait le même phénomène. Le regard de Kacem sur le théâtre contemporain se fonde sur la tragédie comme « origine refoulée de l'art ». C'est Platon qui fait écran sur l'origine tragique et, à ce titre, Kacem distingue Eschyle et Sophocle (« puissance déchirante et sublime de la tragédie ») d'Euripide et d'Aristote qui s'avancent déjà vers « la mauvaise mimésis », « le trucage, la cuisine calculée » du plus clair du théâtre d'aujourd'hui. Il cite à ce propos la formule de Lacoue-Labarthe : « le théâtre grec n'était pas 'du théâtre' »… : les acteurs grecs étaient des « chargés de fonctions publiques, dans l'État ou l'ambassade », ils étaient des « citoyens » et non des « histrions » : « des hommes, des vrais, adultes et responsables, pas des enfants ou des ados attardés… mais les officiants d'une religion civile »… Kacem boucle ce premier essai avec une référence à Guy Debord : « réaliser la vieille promesse prophétique et messsianique de l'art » dans « l'événement politique », voilà ce que Debord voulait, lui, le père inspirateur du mouvement de Mai 68, apothéose de « l'art, la poésie, dans la rue » et donc « interruption du mauvais Spectacle (politique) » par l'événement… (on comprend que certains fanatiques aient voulu *mordicus* « liquider 68 »…). Il y a une brève allusion au cinéma (art, si l'on peut dire, du « défoulement », synonyme de « catharsis ») et Kacem conclut en reprenant la définition du « désart » ou de la « désartification » (cf. *D'un désart obscur* de Lacoue-Labarthe, qui répond à *D'un désastre obscur* de Badiou) : c'est la traduction de l' « *Entkunstung* » d'Adorno, phénomène lié à « l'industrie culturelle » : « hétéronomisation de l'art, son devenir-marchandise, ruine de l'utopie émancipatrice ou libératrice, destruction de sa force de protestation, extinction de son énergie spirituelle, oubli de sa vocation messianique… ». Et surtout : « trahison machinée à l'insu de ceux qui trahissent. »…

Le deuxième essai de ce grand œuvre philosophique, c'est *Mimésis* : on y retrouve les mêmes idées, la même pensée à l'œuvre, le même foisonnement roboratif. La réponse au nihilisme, c'est la recherche d'un nouvel héroisme. Si « les poètes modernes sont les agents héroïques d'une interruption du mythe » (« l'art désartifié se construit sur le point de défaillance du mythe »), Schelling, Nietzsche et Heidegger constituent trois « tentatives philosophiques de resacraliser le politique ». Car c'est dans la politique actuelle, nihilisme par excellence, qu'on a le plus besoin d'héroisme. Peut-être aussi dans l'art qui ne supporte plus sa « soumission, sa subordination, voire sa destination, à l'expression des grands contenus », ce que Derrida a désigné par le concept de « désistance » ; Blanchot, celui de «désoeuvrement » ; Badiou, par son « inesthétique » – et Beckett par « le dépeupleur » où Kacem voit celui qui veut « empêcher l'art de servir d'outil à la constitution d'une communauté mythique ». Au « pathos sacré » des Grecs, à la « transe dyonisiaque » de Nietzsche, Kacem oppose « notre » rationalisme, celui d'une démocratie « sans modèles ou à modèles dérisoires » (J-L Nancy). Ainsi, l'art est « la mimésis de la politique effectivement existante », c'est un peu le même rapport

qui existe entre « la renaissance de la tragédie grecque et la politique mythologique (ou mythologisée) en Allemagne nazie » : quand Kacem écrit que « le national-socialisme hitlérien commande l'âge où nous sommes encore », il me rappelle Jacques Lacan : « Hitler n'est qu'un précurseur »… Kacem relit/relie pas mal de choses dans la perspective de la mimésis (et encore de la catharsis) : « la philosophie est la mimésis épuratrice de la tragédie » ; la tragédie est « la mimésis des sacrifices rituels païens… (elle) imite l'atrocité sacrificielle païenne en en épurant le sens ou la vérité » ; la tragédie grecque « épure et soude la communauté par l'exposition mimétique de l'horreur dont elle procède » (on peut ici imaginer un pont avec les thèmes de la violence et du bouc émissaire chez René Girard) ; le christianisme n'est qu'une « catharsis étendue du Calvaire ». La conclusion, c'est que « la catharsis est une opération constitutive de l'humanité comme telle ». L'art contemporain « épure chez le spectateur ce dont il est la mimésis ». C'est dans ce contexte qu'il introduit cette petite phrase de Lacoue-Labarthe, à propos d'Auschwitz : « Auschwitz, c'est le déchet de l'idée occidentale de l'art, c'est-à-dire de la tekné » ; et qu'il donne une synthèse de l'Histoire jusqu'à nos jours : «…résolution terminale des carnages historiques, de la lutte du Maître et de l'esclave, par l'état de droit planétaire, le citoyen universel et égalitaire ».

Mais Kacem va plus loin encore, dans ce qui pourrait sembler (seulement au premier abord ou pour un lecteur distrait) une synthèse et une relecture, une reformulation, un recyclage de ses héritages philosophiques, précisément sur « la question de l'art » : l'art « désartifié » se redéfinit avec, je le crois, une grande justesse, comme (au moins depuis Sade) « présentation/production positive du Mal ». Kacem détermine une « lignée » dans ce type d'art, depuis Rimbaud, Baudelaire et le premier Lautréamont, jusque *Saturne dévorant ses enfants* de Goya, « la pissotière de Duchamp », *Guernica* et Francis Bacon, en passant par Bataille, Genêt, Guyotat et Surya. Cet art du Mal se prolonge, se ramifie, dans « l'art de masse » et tout son cortège : « …horreur, violence, guerre, épouvante, gangsters, torture, pornographie, malfrats et voyous esthétisés », sans oublier « les jeux vidéo où l'on peut participer aux massacres ». Ce Mal est lié à « l'industrie culturelle » d'une « humanité technologique », ce qui bien sûr est inséparable de la « fin du mythe », c'est-à-dire de « l'économie de marché » (c'est dans ce contexte que Kacem situe Andy Warhol). Il n'y a même plus d' « héroisme de la transgression », il n'y a que de l' « iconoclasme », c'est-à-dire une « parodie généralisée de la transgression ». La poésie n'a même pas créé de mythe nouveau. Le Mal comme « production positive » est bien lié à cette « interruption du mythe ». La « poïesis », c'est le Mal.

Kacem n'est pas un pessimiste, même et surtout quand il fait le constat de « l'irrelevable horreur dont procède encore et toujours l'humanité » (« L'horreur est humaine » est le titre d'un bouquin de Coluche).

Kacem croit dans certaines valeurs, et ce sont ces valeurs qui informent toute sa pensée. Car il croit que la philosophie peut et même *doit* transformer le monde. Si Badiou a pu dire que tout son système philosophique (Kacem dit, d'ailleurs, que ce

n'est pas un hasard si *L'Être et l'Événement* a été écrit dans le désert politique des années 80) tend vers la « création d'un héroisme de type nouveau dans la politique », Kacem est peut-être déjà ce type de héros, lui qui a vécu dans la rue, qui n'a aucun diplôme et qui est devenu philosophe et écrivain à la force de l'âme. S'il voue une grande admiration à Guy Debord, ce n'est pas un hasard non plus, puisque Guy Debord voulait « la réalisation de la poésie dans l'événement politique », *dans la rue* – c'est lui qui a dit : « la poésie doit être faite par tous, non par un », exprimant ainsi le désir de la création d'une nouvelle mythologie et d'une nouvelle communauté. On comprend le placement haut de Debord dans la hiérarchie propre à Kacem, surtout parmi les Français, ces « précurseurs d'un art épuré de toute mythologie ».

Kacem conclut cet essai avec une référence à Lacoue-Labarthe et à son livre, *Phrase* (publié chez Christian Bourgois), qui, selon lui, définit une « condition absolument moderne qu'il n'est personne, lisant ce poème, qui puisse ne pas reconnaître absolument comme la sienne. » Ce qui pourrait peut-être bien définir *un trait dominant d'un art non-désartifié*.

Je vois d'ailleurs un rapport entre Lacoue-Labarthe, quand il déclare, à propos de la poésie : « La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne cherche pas cette dernière. Je m'efforce d'en découvrir la Source. » ; et Kenneth White qui définit la poésie comme ressenti ou vécu du monde primitif, de la Terre des origines, de ce qu'André Breton appelait « paysage archaïque » et que lui appelle « le Monde Blanc » (qui est un concept druidique). Le poète est donc, pour Kenneth White, homme de l'espace terrestre, nomade, incarnation d'une Mémoire collective sacrée : c'est ce qu'il désigne par « le champ du grand travail » : telle est effectivement la Source de toute Poésie qui se libère de la mondanité, de la technicité, de la séduction, de tous les salons, de tous les marchés et de l'influence pernicieuse des animaux savants…

Peut-être assistons-nous, au centre même du désert démocratique, dans l'épaisseur de son obscurantisme organisé, à la naissance de nouvelles Lumières. Peut-être voyons-nous se préparer la transformation du monde.

René AGOSTINI

Françoise Quillet
Derniers ouvrages parus : ***Les Écritures textuelles des théâtres d'Asie, Inde, Chine, Japon,*** Annales Littéraires de l'université de Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, ***Le Théâtre s'écrit aussi en Asie, Inde, Chine, Japon (kathakali, chuanqi, nô)***, L'Harmattan, 2011, ***Arts du spectacle Identités métisses***, L'Harmattan, 2011.

Françoise Quillet, *Les Écritures textuelles des théâtres d'Asie, Inde, Chine, Japon*, Annales Littéraires de l'université de Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010.

On considère principalement les théâtres classiques d'Asie sous l'angle de la scène. Les formes mises en jeu répondent à des techniques, relativement codifiées, que l'on pourrait considérer comme des « écritures scéniques ». Il ne faut pas omettre pour autant que ces théâtres sont sous-tendus par des textes qui supportent l'entrelacement des expressions comme une trame soutient une broderie, des « écritures textuelles ».

La richesse de leurs langages dramatiques apparaît dans les analyses des pièces indiennes, chinoises et japonaises présentées dans ce livre. Ces langages dramatiques sont différents du nôtre, n'étant pas passés par le pli aristotélicien. Leurs spécificités nous invitent à une réflexion sur l'écriture théâtrale et son fonctionnement. Le voyage n'est pas différent de celui auquel nous conviait Roland Barthes au début de *L'Empire des signes*, dans le chapitre « La langue inconnue » : « *défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle, celle qui nous vient de nos pères et qui nous fait, à notre tour, pères et propriétaires d'une culture que précisément l'histoire transforme en « nature* ». C'est à ce voyage que nous invite le présent ouvrage.

Françoise Quillet, *Arts du Spectacle : Identités métisses*, L'Harmattan, 2011.

Voici rassemblées des études qui présentent les arts du spectacle d'Indonésie, d'Inde, de Chine, de Taïwan, du Japon, du Brésil, du Pérou et d'Europe. À l'intérieur de chacune de ces cultures, les arts observés ici répondent à des caractères multiples, par la diversité de leurs langages, par les tensions entre tradition, classicisme et modernité mises en œuvre comme par celles installées entre les cultures locales et la mondialisation. Aujourd'hui, la notion d'identité se crée, se perd, se retrouve métamorphosée dans le jeu des créations multiculturelles. On ne saurait croire à la transparence de cette notion ainsi qu'à la neutralité de son usage, dès lors qu'on considère son utilisation politique. Le mot s'autorise non d'une nécessité mais d'une commodité, relève moins de la raison que de la production.

Plus que d'identité des arts, il est souhaitable de parler de diversité. On passera ainsi d'une stérile défense de l'identité culturelle à la fécondité née du dialogue des cultures. Cette fécondité produira des conditions d'une reconsidération de l'identité humaine, alors que l'ère du numérique pose la question « de l'orientation de l'art et de l'espèce humaine ».

Françoise Quillet, *Le Théâtre s'écrit aussi en Asie*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Les études consacrées aux théâtres classiques d'Asie concernent souvent leur dimension scénique. Rares sont celles qui s'intéressent au poème dramatique. Pourtant ces théâtres n'ont jamais fait l'économie du texte.

Le dernier ouvrage de Françoise Quillet est le fruit d'une maturité peu attendue dans les études sur les arts du spectacle en France. Il est, bien entendu, l'aboutissement de plusieurs années de travail mais surtout d'une longue séquence de recherche sur les théâtres classiques d'Asie. Comme le titre le laisse supposer, il s'agit, certes, d'études littéraires, mais constamment orientées vers la scène. À travers trois textes majeurs, *La Fleur bénéfique de Saugandhikam*, de Kovalam Tampuran, pour le kathakali (Inde), *Le Pavillon aux Pivoines*, de Tang Xian-Zu, pour le kunqu (Chine) et *Matsukaze*, de Zeami, pour le nô (Japon), nous entrons à travers la pensée de trois cultures.

L'analyse de ces trois pièces fait en effet découvrir des théâtres qui ne sont pas passés par le pli de la pensée aristotélicienne et classique occidentale. Le présent travail, par les relations qu'il observe entre texte et scène, à travers la musique et la danse, apporte sa contribution dans nos connaissances des théâtres classiques d'Asie mais aussi, plus largement, nourrit notre réflexion sur la fabrique du théâtre. Nul doute que cette étude soit dynamique et fertile pour qui s'intéresse au théâtre contemporain.

Signalons aussi que cet ouvrage se lit avec beaucoup d'aisance malgré sa technicité remarquable.

Jean-Marc QUILLET

VU SUR SCÈNE

VU SUR SCÈNE

FRANCESCA DA RIMINI DE RICCARDO ZANDONAI… ET GABRIELE D'ANNUNZIO

(Paris, Opéra Bastille, 12 février 2011)

Les opéras tirés de tragédies de Gabriele d'Annunzio ont le vent en poupe. Après la *Parisina* de Mascagni et la *Fedra* de Pizzetti présentées au Festival de Montpellier Radio-France et suivies de la publication d'enregistrements intégraux (voir notre article sur la *Fedra* dans le présent numéro), c'est aujourd'hui l'Opéra Bastille qui présente, dans une luxueuse réalisation, l'opéra de Zandonai, *Francesca da Rimini*, créé à Turin (théâtre Regio) le 19 février 1914. L'ouvrage est directement tiré de la tragédie de d'Annunzio du même nom écrite pour la célèbre tragédienne Eleonora Duse et créée à Rome (Teatro Costanzi, le 09/12/1901) avec des musiques de scène de Scontrino.

Riccardo Zandonai (1883-1944), originaire de Rovereto (Trentin Haut-Adige), s'était déjà fait connaître favorablement par son opéra *Conchita* (1911) tiré du roman *La Femme et le pantin* de Pierre Louÿs. Il est à signaler que l'histoire des amours tragiques de Paolo Malatesta et de Francesca, tirée de *l'Enfer* de Dante (chant V) avait, avant d'Annunzio, inspiré maintes tragédies (dont une de Silvio Pellico) et pas moins de 25 opéras tant italiens qu'étrangers (dont un de Serge Rachmaninov).

La pièce de d'Annunzio, flamboyante et immense, écrite en italien archaïsant, fut réduite (avec l'assentiment de l'auteur) à un livret en quatre actes, ramassé et équilibré, par Tito Ricordi. Il en résulte un ouvrage lyrique qui ne trahit ni le lyrisme dannunzien, ni l'archaïsme verbal et général de l'œuvre originale : cette Italie du début du XIVe siècle est une terre de soudards, violents, sanguinaires et, à l'exception des femmes, fort peu intéressés par les arts d'agréments. La violence des passions, privées et politiques, en revanche, est celle-là même que Dante, avant d'Annunzio, avait déjà mise en exergue. D'annunzio qualifie lui-même sa pièce de « poème de sang et de luxure, de rêves et de crimes ».

La musique de Zandonai, sans omettre un lyrisme italien de bon aloi, ne cache pas ses références wagnériennes (chromatisme exacerbé, discrets leitmotive harmoniques, ligne de chant continue) ainsi que quelques allusions plus modernes à une expression majeur-mineur ou atonale discrètement debussyste. À noter aussi la puissance expressive des chœurs masculins (les guerriers dans la scène dite de la bataille) et féminins (les suivantes de Francesca, d'une suavité exquise).

Certaines parties enfin sont traitées dans un archaïsme musical voulu (scène de Calen di Maggio, scène du ménestrel), de manière si subtile que les archaïsmes bien réalisés avec instruments d'époque (luth, rebec, guiterne, théorbe), s'intègrent parfaitement dans l'ensemble, ce qui n'est jamais facile à faire.

Quant à l'interprétation, elle fut – une fois n'est pas coutume, disons-le donc – absolument parfaite. La direction de Daniel Oren fut nerveuse et précise à souhait. Roberto Alagna en grand retour de forme fut acclamé dans le rôle de Paolo. Svetla Vassileva, soprano d'une vaillance éblouissante, campa vocalement et dramatiquement une Francesca émouvante et tragique, ménageant avec sa sœur Samaritana (mezzo soprano : Louise Callinan) des duos d'une douceur déchirante. Une mention spéciale encore pour le rôle du baryton, le mari Giovanni lo Sciancato (George Gadnidze), voix superbe et comédien hors-pair. Tous les seconds rôles, très nombreux, furent bien tenus.

Mais la palme de la soirée, la clef de la réussite, revient sans doute à la mise en scène de Giancarlo del Monaco. Del Monaco a eu en effet l'idée de faire jouer et chanter *Francesca de Rimini* dans des décors qui sont la reproduction fidèle des appartements et des jardins de la dernière demeure-musée de d'Annunzio, Il Vittoriale, située sur la rive ouest du lac de Garde (réalisée de 1922 à 1938). Décoration surchargée typiquement Art Déco où, de par la volonté du Poète, tout est symbole, tout est signifiant, tout raconte la vie intérieure, les actions, les recherches, les thèmes chers au poète-soldat. Ce Vittoriale, dans les jardins duquel il repose (dans un mausolée) où se trouvent, entre autres, un théâtre à ciel ouvert, un contre-torpilleur tiré en cale sèche dont les mâts dominent les cyprès, différents monuments, à la gloire des morts de la Grande Guerre et de l'aventure fiumaine, est son dernier livre, un « livre de pierre ».

Del Monaco a donc conçu sa mise en scène comme « un rêve de d'Annunzio chez lui » et cela fonctionne très bien, tant dans les jardins (acte I , scène I) que dans les pièces intérieures (la chambre de Francesca est la « *stanza del Lebbroso* » / le lépreux = le paria).

La proue du contre-torpilleur trouve sa place dans le contexte guerrier de la scène de la bataille : elle s'ouvre pour laisser passer le Sciancato… dans un fauteuil roulant ! Cela mérite une explication. Giovanni lo Sciancato (c'est-à-dire le Boiteux), dit aussi Gianciotto, est le chef de la famille Malatesta, mari de Francesca. Guerrier redoutable bien qu'assez âgé, il a pris pour épouse Francesca qui se croyait promise à son jeune frère Paolo dit le Beau qui deviendra son amant. Le Sciancato, très amoureux de sa jeune épouse, ayant appris son infortune par une indiscrétion, tuera son frère et son épouse avant de briser son épée.

Or ici le metteur en scène a eu l'idée de faire jouer et chanter ce rôle sur un fauteuil roulant d'infirme ! Il faut dire que, dans la logique de la mise en scène, les dames sont vêtues en costumes 1910-1920 et les soldats en tenues militaires de la Grande Guerre.

L'arrivée de ce chef infirme sur son fauteuil, sorti de la proue du vaisseau de guerre, hautain, violent, terrible et irrité, dominateur malgré son handicap, est une trouvaille impressionnante ; et le jeu de scène de ce baryton qui chante, gesticule, malmène le délateur depuis son fauteuil roulant et enfin tue les amants dans cette inconfortable position, est à saluer bien bas !

Une soirée exceptionnelle, musicalement et visuellement, où d'Annunzio n'est pas trahi et où Zandonai enfin est révélé au public français.

Souhaitons la parution prochaine en DVD de cette réalisation.

Richard DEDOMINICI
Nice

DISTRIBUTION

Daniel OREN, *Direction musicale*
Chœur et orchestre de l'Opéra de Paris
Giancarlo DEL MONACO, *Mise en scène*

Svetla VASSILEVA, *Francesca*
Louise CALLINAN, *Samaritana*
Wojtek SMILEK , *Ostasio*
George GAGNIDZE, *Giovanni lo sciancato*
Roberto ALAGNA, *Paolo il Bello*
William JOYNER, *Malatestino dall'ochio*
Grazia Lee, *Biancofiore*
Manuela BISCEGLIE , *Garsenda*
Carol GARCIA, *Adonella*
Andrea HILL, *Altichiara*
Cornelia ONCIOIU, *La Schiava*

VU SUR SCÈNE

LE BARBIER DE SÉVILLE DE ROSSINI… ET DE BEAUMARCHAIS'

(Montpellier, Le Corum, Salle Berlioz, 2 janvier 2011)

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que *Le Barbier de Séville* fut composé en trois semaines. Inspiré de l'œuvre de Beaumarchais, le livret fut écrit par Sterbini à la demande de Rossini. Adapter la comédie de Beaumarchais n'était pas chose aisée mais Sterbini sut y faire face au prix de quelques menus changements.

Cependant, il faut noter dans l'opéra de Rossini un certain déséquilibre entre les deux actes : le premier est fertile en rebondissements, la musique fait preuve d'une invention de tous les instants, l'action ne laisse pas un instant de répit. Le deuxième acte semble même avoir été bâclé – la fin surtout –,comme si Rossini avait épuisé toute sa verve et son imagination.

Mais ne boudons pas notre plaisir. *Le Barbier* reste une œuvre réjouissante, pleine d'humour et de caractère.

Que dire de la représentation offerte aux spectateurs ce 2 janvier 2011 ?

À vrai dire, nous nourrissions quelques craintes avant de voir et d'entendre ce *Barbier* à la sauce du Deutsch Oper de Berlin. Il est vrai que nous n'avions pas tellement apprécié la mise en scène de *Sémiramide*, du même Rossini, sans imagination et sans flamboyance.

Heureusement, *Le Barbier de Séville* mis en scène par Katharina Thalbach fut une bonne surprise : pas de mise en scène pseudo moderne, pas de gardes bardés de cuir, la Kalachnikov pointée vers les protagonistes et le public, pas de burka ou de voile islamiste.

Cette mise en scène s'appuyait sur un procédé connu de tous les gens de théâtre : l'estrade dressée au centre de la scène avec en arriére-plan un décor de fenêtres très colorées. Cette estrade rappelait celle que l'on montait dans les cours d'auberges pour donner le spectacle. Cela laissait augurer d'une certaine vivacité « *alla comedia dell'arte* ». Les intentions du metteur en scène étaient encore soulignées par les vêtements des chanteurs, Colombine pour Rosine, Arlequin pour Figaro.

Cependant, ce procédé scénique, louable en soi, restreignait les mouvements des chanteurs, mouvements limités par la présence même de l'estrade. On ne peut s'empêcher de penser à la légèreté, à l'humour, à la bouffonnerie de la mise en scène de Dario Fo. Mais ce sont là des remarques de détail et notre plaisir n'en fut pas altéré.

Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile, le sous-titre est important. Un vieux barbon, Bartolo, veut épouser sa jeune pupille, Rosine, laquelle tombe amoureuse d'un certain Lindor qui s'arrange pour lui donner des leçons de musique.

Aidée par Figaro, le *factotum* toujours prêt à rendre service, la rusée Rosine parviendra à déjouer les plans de Bartolo et de Basilio et à épouser Lindor qui, heureux hasard, se trouve être le comte Almaviva. C'est le triomphe de l'amour et de la jeunesse.

Pour interpréter *Le Barbier*, il faut il faut une équipe de chanteurs rompus au style rossinien, bien en voix et bons comédiens. Il nous semble que ces conditions étaient réunies pour produire une représentation de qualité.

La distribution était dominée par Étienne Dupuis, formidable Figaro, d'une belle prestance, volubile comme il se doit, très belle voix et à qui la langue italienne ne semblait poser aucun problème.

À ses côtés, Ketevan Kemoklidze incarnait une Rosine bien en voix mais il nous a semblé que son « *una voce poco fa* » manquait de mordant et de méchanceté (un « ma » pas assez appuyé, cf. Callas ou Berganza)

Dans le rôle d'Almaviva-Lindor, le ténor Filipo Adami, un peu frêle et pâle, presque insignifiant. Mais ce rôle est bien difficile à tenir aujourd'hui.

Une mention particulière pour le Basilio de Simone Alaimo, chanteur de grande stature, basse profonde, menaçante mais nuancée dans l'air de la « Calomnie ».

Quant à Alberto Rinaldi, vieil habitué des scènes d'opéra, il incarnait Bartolo, le vieux barbon bougon et méfiant. Belle intelligence dans la conduite du chant, mais la voix n'est plus ce qu'elle était.

Tous les autres chanteurs sont à féliciter, avec une mention particulière pour les chœurs de l'Opéra de Montpellier admirablement préparés par Noëlle Geny.

L'Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon, très en forme, était dirigé par l'excellent Stefano Ranzani.

Beethoven avait donné ce conseil à Rossini : « Donnez-nous encore d'autres *Barbier* ». C'est un peu le vœu que nous formulons : que l'Opéra de Montpellier nous donne d'autres opéras de la qualité de ce *Barbier*.

Marcel DARMON
Montpellier

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984 ; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XXe siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Éditions du Temps, 2004), *Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Éditions du Temps, 2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans 'Hamlet'* (Paris, L'Harmattan, 2007) et *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008).

A coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des œuvres de Shakespeare, tous parus dans la collection « Lecture d'une œuvre » aux Éditions du Temps à Paris : sur *Hamlet* (1996), sur *As You Like It* (1997), sur *Venus and Adonis* (1998) et sur *Richard III* (1999). A animé le groupe de recherche « Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon », et a coordonné et édité une dizaine de numéros de la revue du même nom (qu'il a co-fondée et dirigée de 1988 à 1998). Dirige et édite, depuis sa fondation en 1991, la revue *Théâtres du Monde* dont il a coordonné tous les numéros. Dirige également la collection « *Theatrum Mundi* » (Université d'Avignon, ARIAS). Membre co-fondateur de la Société Française Shakespeare (SFS). Membre du Laboratoire de recherche « *Théâtres, Langages et Sociétés* ».

A publié récemment un recueil de nouvelles, *Marcel Proust et ma mère* (Paris, L'Harmattan, 2009) et un roman, *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (Paris, L'Harmattan, 2009). Auteur d'un recueil de poèmes inédit, *Traces* (2010), et d'une pièce de théâtre inédite, *Hamlet n'est pas mort* (2011).

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de Philosophie au Lycée Masséna à Nice. Docteur en philosophie et sciences humaines de l'Université de Provence (Aix-Marseille I). Chercheur associé au Centre de Recherches « Littérature et poétique comparées » de l'Université de Nanterre (Paris X).

Auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *Présence du paradoxe en philosophie* (1996), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (Lille, 1998), de plusieurs études sur les correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVIIème siècle, ainsi que d'articles d'esthétique théâtrale. Il a publié *Diagonales : essai sur le théâtre et la philosophie* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1997), *Le Paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La Rhétorique des Philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2002), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (Paris, Desjonquères, 2006) [*et al. / dir. C. Dumoulié*], *Une brève histoire de la philosophie à travers les textes* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2007) et *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Pour comprendre*, 2008). Il est aussi l'auteur d'une traduction de l'anglais du texte de Francis Hutcheson : *Illustrations on the Moral Sense* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2003).

René AGOSTINI

Professeur de littérature irlandaise à l'Université d'Avignon.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat sur *Le théâtre de J. M. Synge : recherche pour une esthétique dramatique* (1986) et d'une édition bilingue de ses poèmes (Coll. « La Différence », 1995). A participé à *Deirdre : variations sur un mythe celtique* (Artus, 1992), *L'Irlande et ses langues* (PU de Rennes, 1993), *Rural Ireland, Real Ireland* (Gerrards Cross, Colin Smith, 1996) et à *Anthologie du théâtre irlandais contemporain* (PU de Caen, 1998). A publié des articles sur W. Yeats, Sean O'Casey, J. Joyce. A traduit des poèmes de James Crowden (*Art de terre et sang*), de Ocni Oting (poétesse galloise). A adapté *Le Tribunal de minuit* (1780) de Brian Merriman (L'Harmattan, 2000). Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une forte prédilection pour les textes anonymes les plus archaïques. A publié plusieurs recueils personnels, *Presqu'île plein vent, Maison de terre toit de ciel* et *Pour amour des oiseaux* (Encres Vives).

René Agostini a commencé par l'Irlande, l'île irlandaise, et John Millington Synge ainsi que ses contemporains ; il s'est ensuite intéressé aux grands mythes épiques de la "tradition orale écrite" des Celtes d'Irlande, aux œuvres de jeunesse de Samuel Beckett, de James Joyce, au grand poème de Brian Merriman, à John B. Keane le dramaturge et au théâtre de Brian Friel dans ses racines mythologiques et pour le lien qu'il établit entre ancien et moderne. Il se tourne maintenant vers la civilisation mégalithique d'Irlande, ses symboles gravés dans la pierre. À partir de ce point d'appui et de perspective, il regarde les formes primitives de toutes les religions et il tente de cerner et de définir la source unique de toutes les traditions spirituelles. Il a publié divers essais, textes et traductions (aussi de poètes contemporains d'Irlande, de Grande-Bretagne et du Pays de Galles). Il a créé et il dirige, à l'Université d'Avignon, un Master professionnalisant de traduction littéraire (anglais-français). Il est également poète et musicien (percussionniste). Dans toute sa recherche, il veut quitter le théorique et l'abstrait et son credo est : « le vécu intime est la pierre angulaire de l'intégrité et de l'éthique ».

Christian ANDRÈS

Professeur de langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens.

Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le Siècle d'Or dont *Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega* (*Acta Columbina* 7, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990), *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina* (*Acta Columbina* 10, 1991), d'une édition critique d'intermèdes du XVIIe siècle, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 333, 1991), d'une édition critique d'une *comedia* de Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana* (Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 2001), d'un manuel sur le théâtre classique espagnol publié dans la collection *Theatrum Mundi, Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol. Des origines à l'agonie d'un genre : la comedia* (Avignon, Ed. ARIAS, PU, 2004), de nombreux articles (une soixantaine) et d'une vingtaine de communications dans des colloques et congrès internationaux (France, Espagne, Angleterre, Allemagne) portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, mais aussi sur le genre romanesque et poétique.

Il a traduit en français pour la première fois un long (près de 5000 vers) poème héroïque de Lope de Vega publié à Valence en 1598 (*La* Dragontea, Editions Publibook, 2005), coordonné trois ouvrages collectifs (Actes de colloques, sur le roman posthume de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y* Sigismunda, en 2003 ; sur le roman picaresque dont le *Buscón*, de Quevedo,, en 2006 ; et sur «L'Espagne des Validos » en 2009, où il est question d'une *comedia* peu connue de Quevedo : *Cómo ha de ser el privado*). Comme cervantiste, il a rédigé l'entrée « Brujería » [« Sorcellerie »] de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Vol. II, Editorial Castalia, Madrid, 2006, p. 1513a-1521a).

Membre du Comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre élu du Comité directeur de la Société des Hispanistes Français (S.H.F.) de 2002 à 2010, membre de la *Asociación de Cervantistas de Alcalá de Henares*, de la *Asociación Internacional del Siglo de Oro* (AISO, élu Commissaire aux comptes en 2005), et de la *Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH).

Michel AROUIMI

Maître de conférences habilité en littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'École du Louvre. Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ses recherches, qui ont fait l'objet de nombreux articles, concernent la remise en cause de l'Harmonie dans les œuvres d'écrivains de diverses époques : Shakespeare, Scarron, Marivaux, Melville, Rimbaud, Claudel, Kafka, Ramuz, Bosco, Jünger etc.

Titre de la première thèse : « Kafka, Kleist et Melville, reflets de l'œuvre future ». Le dossier HDR comportait deux thèses, l'une sur Conrad (« Le Verbe de Conrad »), l'autre sur Eichendorff (« Le *Taugenichts* d'Eichendorff »), regroupées sous l'intitulé : *Poétique du récit et mythe du Verbe.* Il a publié plus de 70 articles, dans des revues françaises et étrangères.

Publication d'ouvrages, sur les arts du spectacle (*L'Apocalypse sur scène*, L'Harmattan, 2002), puis sur l'œuvre picturale et littéraire de Carlo Levi (*Magies de Levi*, Schena ; Lanore, 2006). Un troisième ouvrage : *Les Apocalypses secrètes*, paru en 2007 chez L'Harmattan, a pour objet les réminiscences de l'Apocalypse dans la littérature : de Shakespeare à Henri Bosco. Un nouvel ouvrage, *Vivre Rimbaud* (Orizons, 2010), concerne les réminiscences de Rimbaud chez C.-F. Ramuz et Henri Bosco. En préparation : *Jünger et ses dieux.*

Jean-Luc BOUISSON

Professeur certifié d'anglais à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* (1998), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (2001), et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions*. Il est responsable administratif et membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde*.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais. Enseigne aux Universités de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 12 Créteil et CEGID Boulogne Billancourt où il intervient pédagogiquement pour enseigner l'anglais à des publics aux intérêts et aux orientations spécialisées (économie, gestion de la paie, histoire du cinéma et de la vidéo, des sciences et des techniques, de l'informatique, et de l'émergence des libertés individuelles et collectives et de la propriété intellectuelle en Angleterre et aux États-Unis de 1215 à aujourd'hui).

Titulaire de deux Doctorats, en linguistique anglaise (*Vers une Synthèse en Linguistique*) et en études anglaises (*La didactique de l'anglais du point de vue de la psychomécanique : pour une approche cognitive de la pédagogie*). Il a publié une édition bilingue de poèmes de T. S. Alex. Consacre aussi beaucoup de temps à une recherche de fond sur la période qui va du XIIIe au XVIIIe siècle avec l'accent principal mis sur la culture et la musique. A publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Éditions du Temps) et aussi dans les domaines de la linguistique anglaise et générale, de la littérature fantastique anglo-saxonne, de la culture multimédia. Sa recherche actuelle porte sur les langues anciennes et les spiritualités essentiellement religieuses, les arts du spectacle reproductibles ou non, et la littérature anglo-saxonne ancienne ou contemporaine. Il a publié au cours des douze derniers mois plus d'une demi-douzaine d'articles en Angleterre, en Nouvelle Zélande, en Allemagne et en France, et plusieurs articles sont en instance de publication aux USA, sans compter sa présence sur l'Internet qui est importante.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marcel DARMON

Professeur d'anglais honoraire. A enseigné tout d'abord à Oran et Royan, puis, pendant la plus grande partie de sa carrière, à Montpellier (Collège Las Cases et Collège Joffre). A été également chargé de cours à la Faculté des Sciences et à la Chambre de Commerce de Montpellier.

Principaux centres d'intérêt : la lecture, le cinéma, le théâtre, la musique (classique et Jazz), mais aussi les voyages, la randonnée et le golf, et enfin les amis.

Richard DEDOMINICI

Universitaire résidant à Nice. A enseigné plusieurs années comme maître de conférences à l'Université d'Avignon.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégé d'italien, auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université de Paris-X sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio et de plusieurs autres études portant sur le théâtre ou l'opéra italien du XIXe siècle. S'intéresse à tous les arts de la scène et notamment dans leurs rapports avec la musique, le chant, la danse, etc. Collaborateur régulier de *Théâtres du Monde*, il a publié un ouvrage intitulé *Verdi drammaturgo* (Coggiola, Italia, Ed. Atman, 2000). Prépare un travail sur l'importance de la magie et des sciences occultes dans le théâtre de Wagner. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Pascl DUSAPIN

Compositeur français de musique contemporaine, il étudia, en tant qu'auditeur libre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, avec Olivier Messiaen, puis entre 1974 à 1978 avec Iannis Xenakis, et enfin avec Franco Donatoni, au cours de séminaires de composition.
Il fut pensionnaire de l'Académie de France à Rome de 1981 à 1983, et reçut de très nombreuses distinctions dès le début de sa carrière. Il est compositeur en résidence du Conservatoire à rayonnement régional de Strasbourg et du Festival Musica en 2000. Il a été élu membre de l'Académie des Arts de Munich en juillet 2006, et nommé professeur à la chaire de Création artistique du Collège de France pour l'année 2006-2007. En mars 2008, il a fait partie de la Commission présidée par Hugues Gall et chargée par Christine Albanel, ministre de la Culture, de pourvoir le poste de directeur de l'Académie de France à Rome.

Il est l'auteur de nombreuses pièces pour solistes, musique de chambre et grand orchestre. Il inscrit plusieurs opéras à son catalogue : *Roméo et Juliette* (1984-1988) ; *Medeamaterial* (1990) ; *To Be Sung* (1991-1992) ; *Perelà uomo di fumo* (2002) ; *Faustus, the Last Night* (2006)…

Il a, au cours de sa carrière, obtenu de nombreuses distinctions :
1977 : Lauréat de la Fondation de la vocation
1979 : Prix Hervé Dugardin (SACEM)
1992 : Chevalier des Arts et des Lettres
1993 : Prix de l'Académie des Beaux-Arts et Prix du Syndicat de la Critique
1994 : Prix Symphonique de la SACEM
1995 : Grand Prix national de musique du Ministère de la Culture
1998 : Victoire de la musique attribuée pour le disque gravé avec l'Orchestre national de Lyon
1998 : Grand Prix de la Ville de Paris
2002 : Victoire de la musique comme « Compositeur de l'année »
2005 : Prix de composition musicale Cino Del Duca de l'Académie des Beaux-Arts
2005 : Commandeur des Arts et des Lettres
2007 : Prix International Dan David
[*Informations fournies par WILKIPEDIA*]

Raymond GARDETTE

Agrégé d'anglais, maître de conférences hors classe honoraire à l'Université Paris-Sorbonne, il est l'auteur de nombreuses publications.

Celles-ci concernent l'époque élisabéthaine et le théâtre anglais contemporain. On peut mentionner notamment : « l'Idée du voyage dans le théâtre de Shakespeare », in *Voyage à la Renaissance*, éd. J. Céard & J.-C. Margolin, Maisonneuve & Larose, 1987 – *Othello* « Lire en anglais », Hachette, 1996 – *Chroniques sur l'époque élisabéthaine*, in *Patrimoine littéraire européen*, 7-1995, 8-1996 ; sur Shakespeare, dont : « William Shakespeare (1564-1616) », in *Dictionnaire Shakespeare*, éd. Henri Sulamy, Ellipses, 2005 – « Hamlet le Danois : la légende », in *Hamlet*, éd. Maurice Abiteboul, éd. du Temps, 1996 – « Le rire pastoral dans la comédie romanesque de Shakespeare », in *As You Like It*, *ibid*., 1997 – « La France des Plantagenêts et l'emblème héraldique du lion dans les pièces historiques de Shakespeare », in *Shakespeare et la France*, Société Française Shakespeare, 2000 – « The Sea, une relecture de *The Tempest* », in *'La Mer' d'Edward Bond*, Univ. de Toulouse-

le-Mirail, 2001 – « Ténèbres lumineuses : quelques repères shakespeariens », in *Penser la nuit* (xve – xviie siècles), éd. D. Bertrand, Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, H. Champion, 2003 – « La littérature anglaise », in *Le monde anglophone*, éd. M.-H. Valentin, Les Grands Repères Culturels, Hachette Éducation, 2001, 2005.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle et Paris IV-Sorbonne.

Agrégée de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur les figures de l'écrivain au début du siècle et de nombreux articles. Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marc LACHENY

Maître de Conférences en études germaniques (littératures allemande et autrichienne) à l'université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis.

Agrégé d'allemand et auteur d'une thèse de doctorat en études germaniques à l'université Sorbonne nouvelle –Paris 3 (dir. : Gerald Stieg) sur « La réception de l'œuvre de Johann Nestroy par Karl Kraus : mécanismes et enjeux ».

Ses principaux domaines de recherche concernent : 1. Littérature autrichienne des XIXe et XXe siècles, en particulier le théâtre populaire viennois (Johann Nestroy, Ferdinand Raimund). 2. Traduction et transferts culturels entre la France et l'Autriche. 3. Théâtre et questions de représentation. 4. Satire, polémique et critique du langage (Karl Kraus, Elfriede Jelinek). 5. Réception littéraire et intertextualité (Bourdieu, Genette, Jauss). 6. Littérature et politique.

Auteur d'ouvrages tels que *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis avec Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009 (296 pages) et *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (328 pages). Auteur de nombreux articles.

Membre du comité de rédaction de la revue *Germanica* et directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE, EA 4343 (équipe de recherche pluridisciplinaire de la faculté de lettres, langues, arts et sciences humaines de l'université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis).

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Agrégée d'allemand, auteur d'une thèse de Doctorat sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A également publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.) et d'un tout récent ouvrage, *Les déboires du juste ou « les malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist* (Limoges, Pulim, 1999). Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3e cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981).

Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis son départ à la retraite en 2001, il s'occupe des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », société historique et littéraire, qui publie une revue (*Les cahiers de Terra Beata*), et

l' « Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international italien, qui publie une revue trimestrielle (*Étude*) essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques. Il a écrit de nombreux ouvrages depuis 1965, dont *I falsi amici della lingua italiana* (Marseille, Terra Beata, 2001, 2 vol., 500 p.), *À travers la poésie italienne*. Édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 p.) et *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, 305 p., réédition refondue en 2007, 517 p., ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

Josée NUYTS-GIORNAL

Traductrice et éditrice, elle st l'auteur de plusieurs articles sur l'art pictural et le théâtre élisabéthain après une thèse intitulée : « Le Miroir de la folie. La gravure morale néerlandaise et le drame élisabéthain ». Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*. Elle est membre du centre de recherche sur la Renaissance à l'Université Montpellier et collabore au projet de l'IRCL, UMR du CNRS de l'Université Montpellier III : *A Dictionnary of Shakespeare's Classical Mythology*. Publications récentes : « "The wars for my money": La politique morale du 'painted cloth' in *Coriolan de Shakespeare* », ed. Richard Hillman, Presses Universitaires François Rabelais, Tours 2007, p. 81-111; « *King Lear* et les images de l'injustice », in Henry Suhamy ed. *William Shakespeare. King Lear*, Ellipses, C.A.P.E.S./ Agrégation, Paris, 2008, p. 26-35; « Shakespearean Virtuosity in *The Winter's Tale* and the Mannerist *tour de force* » in *The Spectacular in and around Shakespeare*, ed. Pascale Drouet, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, UK, 2009.

Théa PICQUET

Professeur de langue et littérature italiennes à l'Université de Provence Aix-Marseille I.

Agrégée d'italien, auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne sur *Donato Giannotti e la Repubblica Fiorentina* et de divers articles, notamment sur le théâtre italien de la Renaissance. A soutenu une thèse d'habilitation à diriger des recherches, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance. Également auteur d'articles sur des textes rares ou inédits.

Elle anime un séminaire de recherche sur l'historiographie de la Renaissance. Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Françoise QUILLET

Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Elle y est responsable de la Licence mention Arts du spectacle, spécialité Etudes Théâtrales et du Master mention Lettres et Arts, spécialité Théâtres et Cultures du monde.

Membre du Centre Jacques-Petit à l'Université de Besançon (E.A.3187).

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris-IV-Sorbonne sur « L'Orient au Théâtre du Soleil, des formes pour l'Histoire contemporaine » et de plusieurs articles portant sur le théâtre asiatique. Ses thèmes de recherche portent principalement sur l'étude de pièces asiatiques, l'interculturalité et la transformation des écritures dramatiques occidentales

Directrice artistique de la compagnie « Théâtre du Monde » à Rouen, elle est aussi auteur et metteur en scène.

Derniers ouvrages parus, *Les Écritures textuelles des théâtres d'Asie, Inde, Chine, Japon*, Annales Littéraires de l'université de Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010, *Le Théâtre s'écrit aussi en Asie, Inde, Chine, Japon (kathakali, chuanqi, nô)*, L'Harmattan, 2011, *Arts du spectacle Identités métisses*, L'Harmattan, 2011.

Brigitte URBANI

Professeur de 1ère classe de langue et littérature italiennes à l'Université de Provence (Aix-Marseille Université). Directrice du C.A.E.R. (Centre Aixois d'Études Romanes, E.A.854), elle est

responsable des deux revues émanant de ce laboratoire, *Italies* et *Cahiers d'études romanes*. Elle est également membre du comité de lecture et du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Agrégée d'italien, elle est l'auteur d'une thèse de Doctorat de 3e cycle sur *Le langage poétique de Giuseppe Ungaretti* et d'une thèse de Doctorat d'État sur *La figure d'Ulysse dans la littérature italienne contemporaine*. Elle s'intéresse également aux récits de voyage et aux relations entre écriture et peinture. Elle a publié divers articles sur le théâtre italien, notamment sur Dario Fo et Franca Rame (dans *Théâtres du Monde*, dans les revues de son centre de recherches, et, en Italie, dans la série *Civilità italiana* éditée à Florence par Cesati).

Louis VAN DELFT

Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Paris X-Nanterre. A longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Canada (McGill U), aux États-Unis (Yale U), et a assuré des missions (détachements, délégations) au Cameroun, au Canada, aux États-Unis et en Allemagne. Professeur invité dans les Universités de Harvard, Düsseldorf, Eichstätt, Pise, Jérusalem, Tel-Aviv, Princeton, Berlin.

Boursier de la Fondation A. von Humboldt (1978-80). Lauréat de l'Académie Française, Prix Bordin (1983). Prix de la Fondation von Humboldt (1988).

Agrégé de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat d'État, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». A publié notamment *La Bruyère moraliste* (Genève, Droz, 1971), *Le Moraliste classique* (Genève, Droz, 1982), *Littérature et anthropologie* (Paris, PUF, 1993), *Le Théâtre en feu* (Tübingen, Narr, 1997), *La Bruyère ou du Spectateur* (Biblio 17). A publié une édition savante des *Caractères* de La Bruyère (Paris, Imprimerie Nationale, 1998) et a édité *L'Esprit et la lettre* (Tübingen, 1991) et *Le Tricentenaire des* Caractères (1989, Biblio 17). Ouvrages récemment parus : *Les Spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste* (Laval, Québec, PU, 2005) et *Les Moralistes : une apologie* (paris, Gallimard, 2008). Il a tenu pendant une dizaine d'années la chronique théâtrale de la revue *Commentaire* à laquelle il continue de collaborer régulièrement. Il est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Claude VILARS

Son mémoire de Maîtrise sur plusieurs pièces de Sam Shepard, soutenu à l'université d'Avignon, et suivi de celui du DEA, l'a amenée à approfondir sa recherche sur cet auteur dans une thèse de Doctorat intitulée *Théâtre et Identité dans le Théâtre de Sam Shepard*, thèse soutenue à l'université de Montpellier III. Elle a eu eu l'occasion d'écrire quelques articles sur cet auteur correspondant aux thèmes explorés annuellement par la revue « Théâtres du Monde », éditée par l'université d'Avignon, entre 1997 et 2001, soit cinq articles, puis en 2010 pour le 20e anniversaire de la revue et cette année encore.

Cet auteur américain, méconnu en France et pourtant le plus grand actuellement aux États-Unis, est joué sur de nombreuses scènes en permanence et continue à produire des pièces dont les « premières » sont souvent jouées à Dublin : ces œuvres cernent toujours de plus près l'objet d'une de ses obsessions. Un projet d'écriture lié à son œuvre – qui concerne la mémoire, sa transmission et, d'une certaine façon, l'immortalité que permet la mémoire, projet mis en place dans ses grandes lignes – devrait se concrétiser dans le courant de cette année.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES
DES
NUMÉROS PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Théâtres du Monde - Sommaire du N°11
LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE (n° 11, 2001)

Maurice ABITEBOUL	En manière d'introduction : la parole, le silence et le cri au théâtre.
Théa PICQUET	*La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513) : paroles complices.
Josée NUYTS-GIORNAL	La parole, le silence et le cri : réflexions sur les rapports entre le savoir moral et la littérature dramatique de la Renaissance en Angleterre.
Jean-Luc BOUISSON	Pour une esthétique de la violence dans *Titus Andronicus* de Shakespeare (1592) : la parole, le silence et le cri.
Véronique BOUISSON	Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595).
Maurice ABITEBOUL	Hamlet ou " la rage de l'expression " : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet* de Shakespeare (1600).
Maurice ABITEBOUL	" *Les mots ne sont que des mots...* " ou les infortunes de la parole dans *Othello* de Shakespeare (1604).
Jean-Philippe DERANTY	Iago ou la lettre de l'esprit : dialectique et littéralité dans *Othello* de Shakespeare (1604).
Emmanuelle GARNIER	Lope de Vega à cor(ps) et à cri : étude de la fonction dramatique du cri dans *Fuente Ovejuna* (c.1612-14).
Christian ANDRÈS	La parole, le silence et le cri dans *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca (1635).
Louis VAN DELFT	Racine et le plaisir.
Aline LE BERRE	Les vertus éducatives de la parole dans *Nathan le sage* de Lessing (1779).
Marie-Françoise HAMARD	La parole, le silence et le cri : éthique et poétique dramatiques chez Maurice Maeterlinck (1889-95).
Richard DEDOMINICI	Parole, musique et silence : l'alchimie sonore du *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy (1911).
Emmanuel NJIKE	*Les &Oelig;ufs de l'autruche* d'André Roussin (1948) ou les invectives d'un bourgeois prétentieux mécontent.
Michelle COPPIN	Le théâtre de Françoise Sagan : Le stéréotype ou les symptômes d'une parole impuissante (1960-78).
René DUBOIS	Un aspect du silence et de l'absence dans *The Glass Menagerie* (1945) de Tenessee Williams : les métaphores et paradoxes du verre.
Jean-Patrick FESTE	Du cri au silence : la métamorphose de Gorg dans *Menz* de Francis Ebejer (1967).
Claude VILARS	Dans *States of Shock* de Sam Shepard (1991), prendre la parole c'est vouloir vivre.
Brigitte URBANI	Paroles de femmes : monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) (1970-91).
Michel AROUIMI	Les cris du chaos dans *Les Ailes du Chaos*, spectacle de Henri Ogier (2001).
Ouriel ZOHAR	Pour un théâtre du cri et de la libre expression.
Jacques COULARDEAU	Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes : de l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique.
René AGOSTINI	Lettre ouverte à Monsieur Louis Van Delft ou des vertus de l'invective et du bon usage de l'indignation.
Olivier ABITEBOUL	Le silence pour la parole.
Maurice ABITEBOUL	Notes de lecture : Richard Dedominici, *Verdi Drammaturgo* (2000).

Théâtres du Monde - Sommaire du N°12
RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE (n° 12, 2002)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Rêves et cauchemars au théâtre.
Théa PICQUET	Pietro Aretino, *Il Marescalco* : rêve d'une nourrice, cauchemar d'un fils.
Françoise QUILLET	*Le pavillon aux pivoines* (Mudan Ting) ou le rêve de Du Liniang.

Maurice ABITEBOUL	La dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare : du monde du rêve au rêve du monde.
Jean-Luc BOUISSON	" [...] Nous nous raconterons nos rêves " (4.1.197) : *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou l'onirisme, élément de transformation artistique.
Josée NUYTS-GIORNAL	Henri V ou l'entre-deux songes, portrait d'un prince humaniste.
Christian ANDRÈS	Un aspect du rêve dans la *Comedia* de Lope de Vega.
Michel AROUIMI	Marivaux rêve.
Aline LE BERRE	Rêve et réalité dans *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist.
Mireille MAGNIER	P.B. Shelley : *The Cenci*.
Marie-Françoise HAMARD	" Rêves et cauchemars au théâtre " : Le théâtre onirique de Maurice Maeterlinck.
Richard DEDOMINICI	Rêveries symbolistes et symboles oniriques dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio.
Emmanuel NJIKE	Le rêve de la divinisation de l'homme dans *Caligula* (1945) d'Albert Camus et *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) de Jean-Paul Sartre.
Michel DYE	Fantasmes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green.
René DUBOIS	Mythes et limites du rêve américain chez Albee dans *The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf, A Delicate Balance*.
Brigitte URBANI	Les " rêves énormes " de Dario Fo.
René AGOSTINI	La rêverie de la mémoire dans *La danse des moissons* de Brian Friel.
Ouriel ZOHAR	Du mythe du *Golem* aux rêves et cauchemars de la science-fiction : enjeux symboliques et recherche théâtrale.
Louis VAN DELFT	Les spectateurs de la vie.
Jacques COULARDEAU	Rêves et cauchemars, les créatures de la nuit.
Olivier ABITEBOUL	Rêves et cauchemars... de philosophes.

Théâtres du Monde - Sommaire du N°13

LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE (n° 13, 2003)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Le fantastique et le merveilleux au théâtre.
Laurence QUICHAUD	Le *Dixi* du Guizhou, théâtre chinois, un spectacle magique.
Véronique BOUISSON	La magie des épées légendaires : leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale.
Théa PICQUET	Magie et sorcellerie au *Cinquecento* : *La Strega* et *La Spiritata* de Antonfranceso Grazzini.
Sylvie RICCI	La magie dans *L'Adriana* de Luigi Groto : vice ou vertu ?
Christian ANDRÈS	Merveilleux et magie dans *El Ganso de Oro (Le Jars d'or*) de Lope de Vega.
Carole DUCROCQ	Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantès.
Maurice ABITEBOUL	Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare : des croyances populaires au grand œuvre alchimique.
Jean-Luc BOUISSON	La dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* (1611) de Shakespeare.
Mireille MAGNIER	Magie et sciences occultes dans *The Alchemist* de Ben Jonson.
Jacques COULARDEAU	Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller.
Aline LE BERRE	Magie, sorcellerie et merveilleux dans *Faust* (I) de Goethe.
Marie-Françoise HAMARD	*L'Oiseau Bleu* (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophe.
Richard DEDOMINICI	*Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio.
Emmanuel NJIKE	Heurs et malheurs d'un métier controversé dans La Voyante (1963) d'André Roussin.
Emmanuelle GARNIER	Conte de fées biscornu (une lecture de José Carlos Somoza).
Ouriel ZOHAR	La magie, le merveilleux et le sacré de " l'unité des paradoxes ".
Louis VAN DELFT	Théâtre Ouvert.
Olivier ABITEBOUL	L'irrationnel comme forme philosophique du magique.
Maurice ABITEBOUL	NOTES DE LECTURE
Jean-Luc BOUISSON	*Les rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (2001).
Edoardo ESPOSITO	*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (2002).

Théâtres du Monde - Sommaire du N°14
TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE (n° 14, 2004)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Tradition et modernité au théâtre.
Théa PICQUET	Tradition et modernité dans le théâtre du *Cinquecento* : *La Courtisane (La Cortigiana)* (1534) de L'Arétin.
Véronique BOUISSON	L'évolution de l'épée au cours des âges et son rôle dans le théâtre de Shakespeare : tradition et modernité.
Maurice ABITEBOUL	Shakespeare entre tradition et modernité.
Jean-Luc BOUISSON	*Beaucoup de bruit pour rien* (1598) de Shakespeare : la tradition romanesque brocardée.
Christian ANDRÈS	*L'arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega ou des rapports de l'ancien et du nouveau.
Aline LE BERRE	La figure paternelle dans *Intrigue et amour* (1784) de Schiller : entre tradition et modernité.
Richard DEDOMINICI	*Le Voyage à Reims* de Gioacchino Rossini : apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique.
Richard DEDOMINICI	Vu sur scène : *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner à Baden-Baden (janvier 2004).
Eric LECLER	La voix unique de *L'Eve future* (1871) de Villiers de l'Isle-Adam.
Marie-Françoise HAMARD	Tradition et modernité au théâtre : une tentative scénique de Rainer Maria Rilke.
Michel AROUIMI	Le verbe démembré de Claudel.
Emmanuel NJIKE	Molière ressuscité par un auteur du Boulevard : *Jean-Baptiste le mal-aimé* (1944) d'André Roussin.
Josée NUYTS-GIORNAL	Modernisme et tradition, échos d'un humanisme militant.
Maurice ABITEBOUL	Que reste-t-il du *Hamlet* (1600) de Shakespeare dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller ?
Brigitte URBANI	Les " Marie Stuart " italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme.
Emmanuelle GARNIER	Aux filles du temps : une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Moralès.
Ouriel ZOHAR	Le passage du théâtre de la fête au Kibboutz vers un théâtre moderne.
Jacques COULARDEAU	Régénérer la tradition ou *Traditions are very hot potatoes*.
Louis VAN DELFT	*Theatrum Mundi* revisité.
Olivier ABITEBOUL	Pérennité et modernité de la métaphysique.

Théâtres du Monde - Sommaire du N°15
HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE (n° 15, 2005)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Hasard, destin et Providence au théâtre.
Théa PICQUET	La Fortuna dans la comédie du *Cinquecento* : Antonfrancesco Grazzini, dit " il Lasca ".
Pierre SAHEL	L'Evêque de Carlisle, homme de Dieu et homme de guerre : un aspect méconnu du *Richard II* (1595) de Shakespeare.
Josée NUYTS-GIORNAL	Providence et conscience morale dans *Richard II* (1595) de Shakespeare.
Maurice ABITEBOUL	Entre Fortune et Providence : la lutte contre le *Fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600).
Jean-Luc BOUISSON	Le destin ou la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606) de Shakespeare.
Christian ANDRÈS	Les jeux et les enjeux du destin et de la Providence dans *Lo fingido verdadero (La feinte devenue vérité)* de Lope de Vega (1621).
Richard DEDOMINICI	*Fatum* divin et destinées humaines dans l'opéra du XVIIe au XIXe siècle.
Aline LE BERRE	Fortune et destin dans *Torquato Tasso* de Goethe (1789).
Jacques COULARDEAU	Le destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod.
Michel AROUIMI	Le Marivaux de Claudel.
Marie-Françoise HAMARD	*La Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke (1904) : une figure libre de la poésie.
Edoardo ESPOSITO	Les silences de l'au-delà chez Eduardo de Filippo.
Emmanuel NJIKE	*Gueido* (1986) de Jacqueline Leloup ou le destin tragique d'un enfant maudit.
Emmanuelle GARNIER	*Coupures de courant* de Gracia Morales : la répétition comme affrontement au destin.
Ouriel ZOHAR	Le destin utopique du théâtre au Kibbutz.

Louis VAN DELFT	Tout voir en théâtre.
Olivier ABITEBOUL	La coexistence du hasard et de la nécessité : un paradoxe de la philosophie de Cournot.
Richard DEDOMINICI	Vu sur scène : *Macbeth* de Giuseppe Verdi et *Lohengrin* de Richard Wagner.
Maurice ABITEBOUL	Notes de lecture.

Théâtres du Monde - Sommaire du N°16
LE THÉÂTRE AU FÉMININ : FÉMINISME ET FÉMINITÉ (n° 16, 2006)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : féminisme et féminité : Le théâtre au féminin.
Jérôme GARCIN	Tendance.
Théa PICQUET	Féminisme et féminité dans la comédie du " *cinquecento* " : *Le Philosophe* de l'Arétin (1546).
Maurice ABITEBOUL	L'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare.
Jean-Luc BOUISSON	Entre sexe faible et force dramatique : quelques aspects de la représentation de la femme dans l'univers dramatique shakespearien.
Maurice ABITEBOUL	Les personnages féminins dans *Richard III* de Shakespeare (1592).
Véronique BOUISSON	La femme duelliste au théâtre : conjonction de l'amour et de la guerre.
Jacques COULARDEAU	La femme en épicentre : *Epicène* de Ben Jonson (1609).
Christian ANDRÈS	Quelques considérations sur la féminité et le " féminisme " dans le théâtre profane de Lope de Vega.
Emmanuel NJIKE	La féminité face au pouvoir politique : les tribulations des personnages féminins dans *Andromaque* (1667) de Racine.
Nadia RIGAUD	La féminité en question : *Sir Anthony Love* de Thomas Southerne (1690).
Aline LE BERRE	Préjugés misogynes et stéréotypes féminins dans *Marie Stuart* de Schiller (1801).
Marie-Françoise HAMARI	Avenir d'un premier théâtre de Rainer Maria Rilke : un parti-pris " féminin ", ou le dialogue ininterrompu du poète et de sa sœur.
Richard DEDOMINICI	Les héroïnes de Puccini : victimes expiatrices ou despotes implacables ?
René AGOSTINI	J. M. Synge le féministe, ou féminisme et révolution...
Richard DEDOMINICI	Vu sur scène : *Sampiero Corso* de Henri Tomasi à l'opéra de Marseille.
Emmanuelle GARNIER	La tragique *co-naissance* de soi dans la dramaturgie féminine espagnole contemporaine.
Michel AROUIMI	La gâterie des ogresses : propos sur la pièce *Le Train Phantôme*, jouée par la Compagnie Le Phun.
Ouriel ZOHAR	Léa Bergstein, femme artiste, dans le théâtre collectif.
Louis VAN DELFT	Les moralistes à la trappe.
Olivier ABITEBOUL	Le statut de la femme chez Friedrich Nietzsche et Simone de Beauvoir.
Jean-Luc BOUISSON	Notes de lecture : Vu sur scène : *Casanova* de Guillaume Apollinaire

Théâtres du Monde - Sommaire du N°17
LA FOLIE AU THÉÂTRE (n° 17, 2007)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : la folie au théâtre.
Véronique BOUISSON	Ajax et Horace : la folie de l'épée au service de la représentation de la chute du guerrier antique.
Théa PICQUET	Jouer la folie dans la comédie du *cinquecento*.
Maurice ABITEBOUL	Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée.
Jean-Luc BOUISSON	La folie dans *Le Roi Lear* (1606) de Shakespeare : élément de perversion et d'inversion des valeurs.
Christian ANDRÈS	La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la *comedia* lopesque.
Aline LE BERRE	La folie du monde dans *Napoléon ou les Cent-Jours* de Grabbe.
Maurice ABITEBOUL	*Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol (1834) : les étapes d'une folie annoncée.
Marie-Françoise HAMARD	Le théâtre fou de Maurice Mæterlinck.
Richard DEDOMINICI	La folie dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio
Jean-Pierre MOUCHON	Le thème de la folie dans le théâtre lyrique des XIXe et XXe siècles.

Maurice ABITEBOUL	Une histoire de fous : *Seule à table (Dinner for one)* de Lauri Wylie (1920).
Emmanuel NJIKE	L'envers de la mégalomanie : la folie de la reine dans *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant.
Jacques COULARDEAU	De la folie suicidaire à la folie destructrice.
Emmanuelle GARNIER	Les voix du silence dans *Le Mur* de Itziar Pascual.
Ouriel ZOHAR	La folie et l'extase dans la pièce de théâtre *Ha'Dibbuk* au Théâtre du Technion : adaptation et mise en scène.
Michel AROUIMI	Adzirie, ou la loi devenue folle : à propos du *Montreur d'Adzirie*, spectacle de Roland Shön..
Louis VAN DELFT	Le prozac et le portique.
Pascal HÉBERT	" Fous de musique " ? Quelques considérations cliniques sur la passion musicale.
Olivier ABITEBOUL	Folie et raison : qu'est-ce qu'agir raisonnablement ?.

COMPTES RENDUS DE LECTURE ET DE SPECTACLE

Jacques COULARDEAU	À propos de *Kenneth Burke on Shakespeare* de Scoot L. Newstock, ed.
Richard DEDOMINICI	*La Norma* de Vincenzo Bellini à l'opéra de Nice.
Richard DEDOMINICI	*Dialogue des Carmélites* de Francis Poulenc à l'opéra de Marseille .
Jean-Luc BOUISSON	Vu sur scène : *m'Aime Pas*, Compagnie "Mauvais esprit".

Théâtres du Monde - Sommaire du N°18

HISTOIRE ET THÉÂTRE (n° 18, 2008)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Histoire et théâtre.
Véronique BOUISSON	Histoire du duel au théâtre : la dimension spectaculaire de l'épée dans l'Antiquité et au Moyen Age.
Théa PICQUET	La comédie du *Cinquecento* et l'Histoire.
Pierre SAHEL	Notes sur l'Histoire shakespearienne.
Jean-Luc BOUISSON	La musique et le duel : marqueurs de la représentation de l'Histoire dans *Henry VI* de Shakespeare.
Maurice ABITEBOUL	Traces, empreinte et théâtralité de l'Histoire dans *Hamlet*.
Christian ANDRÈS	A propos de l'Histoire et de sa théâtralisation dans *Peribañez et le commandeur d'ocaña* (1614) de Lope de Vega.
Aline LE BERRE	Mythe et Histoire dans *La Pucelle d'Orléans de Schiller*.
Nicole CADENE	De la tragédie au drame historique : Marie Stuart sur la scène française au XIXe siècle.
Marie-Françoise HAMARD	Le cas d'Alfred de Musset : du mythe vénitien à la mythographie personnelle : la crise du sujet saisi dans l'Histoire, ses traductions théâtrales.
Jean-Pierre MOUCHON	L'opéra et l'Histoire : le grand opéra romantique français de Giacomo Meyerbeer.
Jacques COULARDEAU	Thomas Becket et Thomas Stearns Eliot ou peut-on avoir foi en l'Histoire ?
Edoardo ESPOSITO	*Un ver au ministère* de Dino Buzzati ou de l'échec de l'Histoire.
Julien BRINGUIER	Lire Synge aujourd'hui.
Ouriel ZOHAR	Le nord et le sud dans le roman *Saison de la migration vers le nord*, et ses caractéristiques durant la représentation et la mise en scène.
Françoise QUILLET	L'histoire terrible des idéologies et des fanatismes : *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*.
Michel AROUIMI	La bibliothèque de Bailly.
Emmanuelle GARNIER	Le théâtre d'ombres de Lluïsa Cunille dans *El gat negre*.
Maurice ABITEBOUL	*Richard III* de Carmelo Bene ou l'oubli de l'Histoire.
René AGOSTINI	Théâtre de l'Histoire, histoire du théâtre et *l'Histoire au présent* (texte anonyme, 1834).
René AGOSTINI	Drame sans nœud ni quête.
Louis VAN DELFT	Psys à vendre.
Olivier ABITEBOUL	Histoire, humanité et individu : est-il nécessaire que l'histoire de l'humanité ait un sens pour que la vie d'un homme en ait un ?

NOTES DE LECTURE

Jean-Luc BOUISSON	Maurice ABITEBOUL *« Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de William Shakespeare »* .

Théâtres du Monde - Sommaire du N°19
LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE (n° 19, 2009)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Le théâtre dans le théâtre.
Véronique BOUISSON	L'escrime de théâtre : un spectacle dans le spectacle dans *Le Miracle d'Othon, roi d'Espagne.*
Théa PICQUET	Le " théâtre dans le théâtre " dans la comédie du *Cinquecento*.
Maurice ABITEBOUL	Le théâtre dans le théâtre dans *Hamlet* ou de la *présentation* à la *représentation*.
Jean-Luc BOUISSON	La *Morris dance* : une danse au service de la mise en abyme dans l'univers dramatique shakespearien.
Christian ANDRÈS	Jeux métathéâtraux dans *El Vergonzoso en Palacio* (*Le Timide au palais*) de Tirso de Molina.
Aline LE BERRE	Le théâtre dans le théâtre dans *Le Chat botté* de Ludwig Tieck.
Marie-Françoise HAMARD	Le théâtre dans le théâtre.
Richard DEDOMINICI	L'opéra, miroir brisé de la vie : *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1892).
Jean-Pierre MOUCHON	Fiction et réalité dans *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo.
Jacques COULARDEAU	Lulu, de Frank Wedekind à Alban Berg ou de la résonance sur une scène multiple.
Emmanuel NJIKE	La mise en abyme du monologue comique : le monologue-fleuve de Tony dans *Bobosse* d'André Roussin.
Edoardo ESPOSITO	La trilogie du " théâtre dans le théâtre " chez Luigi Pirandello .
Maurice ABITEBOUL	Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello : *The Real Inspector Hound (Le vrai inspecteur Lelimier).*
Emmanuelle GARNIER	Le spectacle du moi : histoire, mémoire et identité dans *Memoria* de Yolanda Pallín.
Michel AROUIMI	Arias entre la vierge et le disco : *Divino Amore.*
Ouriel ZOHAR	La magie du kibboutz : l'improvisation.
Louis VAN DELFT	La défaite de Démocrite.

NOTES DE LECTURE

Jean-Pierre MOUCHON	Maurice Abiteboul, Dames de coeur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare Maurice Abiteboul, Marcel Proust et ma mère
Jean-Luc BOUISSON	Maurice Abiteboul, Marcel Proust et ma mère

Théâtres du Monde - Sommaire du N°20
THÉÂTRE EN FÊTE : RIRE ET SOURIRE AU THÉÂTRE (n° 20, 2010)

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Théâtre en fête / rire et sourire au théâtre

DÉFINITIONS

Maurice ABITEBOUL	Quelques considérations sur le rire et le sourire
Henri SUHAMY	L'Écume du rire ou le comique amer

DE L'ANTIQUITÉ (en Grèce) AU MOYEN ÂGE (aux Pays-Bas) ET DE LA RENAISSANCE (en Italie) AU SIÈCLE D'OR (en Espagne)… ET AU XXe SIÈCLE (en Roumanie)

Georges BARTHOUIL	Le refus du mariage d'Eschyle à Camil Petrescu
Josée NUYTS-GIORNAL	Théâtre en fête : les épousailles entre le rire de la place publique et la morale humaniste
Théa PICQUET	Rire et sourire avec la comédie érudite du *Cinquecento* : *Il Pedante* de Francesco Belo
Christian ANDRÈS	Rire et sourire dans *El Vergonzoso en Palacio (Le Timide au palais)* de Tirso de Molina

DE LA RENAISSANCE ET DE L'ÂGE D'OR ÉLISABÉTHAIN À LA RESTAURATION (en Angleterre) ET AU GRAND SIÈCLE (en France)

Maurice ABITEBOUL	De l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration
Raymond GARDETTE	Vers une définition du rire élisabéthain : quelques exemples shakespeariens
Jean-Luc BOUISSON	La parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespearienne
Pierre SAHEL	Rires et sourires de la tragédie de *Hamlet* : Yorick, Osric et Cie
Jacques COULARDEAU)	La justice et la fête dans le théâtre de Ben Jonson : *Bartholomew Fair* (1614)
Nadia J. RIGAUD	George Etherege, auteur de comédies

René DUBOIS Cap sur le rire et rire sous cape dans *The School for Scandal (L'École de la médisance)* de Sheridan
E. WILTON-GODBERFFORDE Rire et sourire… telle est la question : *Dom Juan* de Molière et la réponse du spectateur

AU COURS DU DIX-NEUVIÊME SIÊCLE (en Allemagne, en Autriche et en France)
Éric LECLER Le rire de Méphistophélès : de quelques morts faustiennes (Goethe, Stendhal, Valéry)
Christine CAMERA Les aspects comiques dans *Der Zerbrochne Krug (La Cruche cassée)* de Heinrich Von Kleist (1803)
Marc LACHENY Formes et fonctions du rire dans le théâtre populaire viennois de Hanswurth à Johann Nepomuk Nestroy
Marie-Françoise HAMARD Reliques poudreuses, ou avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier
Michel AROUIMI Lire *L'Homme qui rit* de Victor Hugo (1869)
René AGOSTINI Ubu roi, notre Dieu (1888)

UN PETIT DÉTOUR PAR L'OPÉRA (en Italie)
Jean-Pierre MOUCHON La Fête dans le théâtre lyrique
Richard DEDOMINICI L'Éclat de rire d'un damné : *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini (1918)

LES ANNÉES CINQUANTE ET SOIXANTE… ET LA SUITE (en Suisse, en France, aux USA, en Argentine, en Espagne)
Aline LE BERRE La Fête dans *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (1955)
Guy CHEYMOL *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco : un animal sur les planches de la dérision (1959)
Emmanuel NJIKE Le travestissement de la tragédie par le rire dans *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1963)
Claude VILARS L'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard (1964…2002)
Maurice ABITEBOUL *Dieu* de Woody Allen ou le triomphe de la dérision (1975)
Jean-François *PODEUR* *Periconesi de Mauricio Kartun : le* rire dans tous ses états (1987)
Emmanuelle GARNIER « Le rire dans le labyrinthe » : *Berna*, de Lluïsa Cunillé(1991) et *D.N.I.*, de Yolanda Pallín (1996)
Françoise QUILLET *Rivages* de Jean-Marc Quillet ou le sourire d'un *Nô* paradoxal (2000)

VU SUR SCÈNE
Louis VAN DELFT (*vu sur scène*) La Fontaine et les SDF
Anne LUYAT (*vu sur scène*) Fenêtres sur cour : *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009)

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES
Ouriel ZOHAR Le théâtre de la fête spirituelle et médicale
Olivier ABITEBOUL (Un) peu d'humour chez les philosophes : correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVIIe siècle

NOTES DE LECTURE
Aline LE BERRE Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale. Karl Kraus, lecteur de Johann Nestroy*
Olivier ABITEBOUL Éric Lecler, *L'opéra expressionniste*

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS