Cahier n° 24 - 2014

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

Ouvrage collectif sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL

THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

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 et des Pays de Vaucluse
***
Fondateur : Maurice ABITEBOUL

Bureau

Directeur éditorial : Maurice ABITEBOUL
Responsable administratif : Jean-Luc BOUISSON
Trésorière : Brigitte URBANI
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)
Marcel Darmon (Montpellier)
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)
Eric Lecler (Aix-en-Provence)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Josée Nuyts-Giornal (Montpellier)
Emmanuel Njike (Yaoundé, Cameroun)
Théa Picquet (Aix-en-Provence)
Henri Suhamy (Paris-Nanterre)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis Van Delft (Paris-Nanterre)
Claude Vilars (Montpellier)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

***

* Prix de la revue au numéro : ⇨ 30 euros (20 euros / étudiants) + [5 euros de port]

*** UNE COTISATION DE SOUTIEN EST LA BIENVENUE ***

***

Abonnements et commandes : **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° 24 (2014)

THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

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

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 9
Théâtre et temporalité

ÉTUDES SUR LA TEMPORALITÉ AU THÉÂTRE
Eric LECLER ---------- p 31
Le temps apocalyptique : scènes de Jugement dernier chez Sophocle, Shakespeare, Strindberg, à la lumière d'Aristote et Heidegger
Christian ANDRES ---------- p. 41
Temporalité et séquences moyennes dans *Le Miséricordieux Vénitien* (*El piadoso veneciano*) de Lope de Vega.
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 57
La recherche du temps perdu dans *Hamlet*
Henri SUHAMY ---------- p. 73
Sur le double temps dans *Othello*
Raymond GARDETTE ---------- p. 85
Voyages intemporels dans le théâtre de Shakespeare
Aline LE BERRE ---------- p. 125
La temporalité dans *Faust* de Goethe
Marc LACHENY ---------- p. 137
La temporalité dans *Woyzeck* de Georg Büchner
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 159
La temporalité dans le *Faust* de Gounod
Thérèse MALACHY ---------- p. 195
Le temps au théâtre : *Becket ou l'honneur de Dieu* de Jean Anouilh (1959)
Michel AROUIMI ---------- p.
Yehouda Moraly ou les *Merveilles* d'un autre temps
Edoardo ESPOSITO ---------- p.
La temporalité dans *Le Navire fantôme*, pièce conçue par la troupe de Renato Sarti (2004)
Claude VILARS ---------- p. 231
Temps et espace dans trois pièces de Sam Shepard : *Cow-Boys # 2*, *A Lie of the Mind* et *Kicking a Dead Horse* (1967,1987 et 2007).
Brigitte URBANI ---------- p.
François d'Assise dans le théâtre français et italien du XXe siècle (Joseph Delteil, Dario Fo, Marco Baliani… et les autres)
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 153
La temporalité dans*Tout le ciel au-dessus de la terre* d'Angélica Liddell (2013)
Jacques COULARDEAU ---------- p. 201
Du temps historique au temps spirituel : Hanay Geiogamah et la renaissance indienne

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LA TEMPORALITÉ
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 271
La temporalité singulière du présent
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 277
L'instant, négation ou affirmation de la temporalité ?

ATELIER D'ÉCRITURE
René AGOSTINI ---------- p.
Drame autonettoyant
Louis VAN DELFT ---------- p. 313
Sous le masque de la folie : un passé qui ne passe pas

NOTES DE LECTURE
Aline LE BERRE ---------- p.
* *Les relations de Johann Nestroy avec la France*. Études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny.
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 324
* Maurice Abiteboul, *Traces.*
* Maurice Abiteboul, *L'Esprit de la comédie shakespearienne.*

VU SUR SCÈNE
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 333
* *Un Ballo in Maschera / Un Bal masqué* de Giuseppe Verdi (livret d'Antonio Somma)
Jacques COULARDEAU ---------- p.
* *Faust de Goethe* d'Edmond Rostand, une création de Philippe Bulinge
Marcel DARMON ---------- p. 327
* *Don Giovanni, ossia : il dissoluto punito* de Mozart et Lorenzo Da Ponte
* *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck (Livret de Ranieri de' Calzabigi)

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 335

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 345

INTRODUCTION
THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

Ce ne sera pas long, mais l'intérim est à moi,
Et la vie d'un homme, cela prend juste le temps
de dire 'Un'. (Shakespeare, *Hamlet*, V.2)

Demain, encore demain, et puis encore demain,
Se glisse à petits pas, de jour en jour,
Jusqu'à l'ultime syllabe des annales du temps.
(Shakespeare, *Macbeth*, V.5)

S'interroger sur la temporalité au théâtre, c'est à la fois plonger dans les profondeurs de l'âme humaine et réfléchir sur les moyens mis en œuvre pour traduire en termes de théâtralité ce qui fait la substance même de notre être. Que l'homme s'interroge sur son être même, comment pourrait-il en être autrement pour lui qui, enveloppé sa vie durant, comme dans une brume, dans ses rêves et ses fantasmes, baigne dans un flux qui l'emporte « sans retour » vers de mystérieux rivages, vers « ce pays inconnu dont nul voyageur n'est jamais revenu », comme l'énonce Hamlet ? Et si « la vie est un songe », si elle « prend juste le temps de dire 'Un' », si « le monde entier est une scène », comment ne pas se prendre à croire que la pièce qui se joue est vraiment de courte durée en fin de compte, comment ne pas se rêver, comme au théâtre, comme un simple acteur qui fait trois petits tours et puis s'en va, « un pauvre acteur qui s'agite pendant une heure sur la scène et puis qu'on n'entend plus », comme le rappelle Macbeth ?

S'interroger sur la temporalité au théâtre, c'est aussi méditer sur le double temps, celui de la scène et celui de l'action proprement dite. C'est encore établir la relation entre deux temps, passé et présent, qui souvent se bousculent et nous font basculer de l'un à l'autre, dans une confusion, tantôt délibérée, tantôt imprévue, voire imprévisible – mais qui, parfois, aussi se confrontent et s'affrontent en un « combat douteux ». C'est également, quelquefois, faire le constat d'une atemporalité qui peut aller jusqu'à noyer l'action (car c'est bien là que réside essentiellement le cœur du drame) dans un temps immobile qui ne fera rien progresser. Et puis c'est encore bien d'autres choses que nous révèlent les études qui vont suivre.

Dans tous les cas de figure, théâtre et temporalité s'entrenouent par des liens intimes qui sont comme les mailles plus ou moins serrées d'un tissu magique.

ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE ET LA TEMPORALITÉ

Éric LECLER, dans une étude intitulée « Le temps apocalyptique : scènes de Jugement dernier chez Sophocle, Shakespeare et Strindberg, à la lumière d'Aris-

tote et Heidegger », entreprend de définir la vocation propre du théâtre dans sa relation avec la temporalité. Il souligne que « le temps du théâtre ressortirait davantage à la Métaphysique (aristotélicienne d'abord) qu'à l'Histoire [et que] le sens au théâtre serait donné d'un coup, dans le *punctum* d'une expérience esthétique, plutôt qu'il n'y serait un apprentissage mimétique ». Il ajoute que « l'écart se creuse entre temps du récit et temps du théâtre, [et que] le premier récupère, sous la plume de Ricœur, tout le didactisme de la mimésis en construisant progressivement une totalité, quand le second conduit au mouvement immobile ». Il apparaît ainsi que « le théâtre serait la manifestation, au cœur de l'affairement de nos vies, de cette temporalité authentique que Heidegger nomme "ekstase" ». Il note enfin que « de la tragédie grecque au drame moderne, il y est sempiternellement question d'une Justice énoncée soit à contretemps par le devin, soit hors-temps par Zeus ».

Nous voyons ensuite comment, chez Sophocle, dans *Œdipe roi*, la tragédie se nourrit de « cette double temporalité, subie sur scène et comprise sur les gradins, [qui] a certainement une fonction didactique : le théâtre permet d'échapper à l'emprise du temps et d'exercer son jugement philosophique dans des situations concrètes, dans des enchaînements d'actions exemplaires ». Manifestement, « la double temporalité théâtrale se matérialise visuellement sur scène et l'on y voit deux mondes se contredire : le monde sublunaire des erreurs et des errances humaines et le monde immobile de la connaissance ». Dans une rubrique consacrée à l'achronie, il montre aussi comment, « dans *Œdipe roi*, qui guidait au début la lecture aristotélicienne de la tragédie, dans *La Sonate des spectres*, mais également dans […] *La Walkyrie*, *Faust*, les drames d'Ibsen, le temps du théâtre est un dévoilement de la mort, factuelle (Sigmund, Faust, la jeune fille) ou symbolique (Œdipe) » car « la distance théâtrale ne cesse de rappeler au spectateur que lui aussi doit se déprendre des illusions mimétiques et prendre conscience qu'il est au théâtre, se placer dans une (a)temporalité transcendantale ». Avec plus de précision nous comprenons ainsi que « l'achronie théâtrale n'est donc pas vide de contenu existentiel, mais au contraire, donne à l'existence pure, tremblement de l'être et du néant, la seule forme adéquate à sa précarité, une représentation ».

Christian ANDRÈS analyse les rapports entre « temporalité et séquences moyennes » dans *Le Miséricordieux Vénitien* (*El piadoso veneciano*) de Lope de Vega. Après avoir défini, avec précision, les diverses acceptions du terme « temporalité », il s'intéresse « à l'incipit, qui offre déjà un certain nombre d'indices de temporalité (didascalies d'ouverture, début du dialogue), mais aussi à tout le premier Acte ». Tout d'abord, dans la perspective d'une relation entre « temporalité et onomastique des personnages », et si l'on veut bien considérer que « tout nom a une histoire et […] s'inscrit dans le temps et la temporalité », il parvient à dégager une « temporalité étymologique » qui nous éclaire sur l'ancrage temporel ou historique de certains personnages ou de certains lieux de l'action. Dans la rubrique suivante, consacrée aux « références culturelles et vénitiennes historicisées », il souligne que Lope de Vega a très bien pu, délibérément ou pas, « mêler les tempo-

ralités et les références historiques » – comme, par exemple, la présence des Turcs à Venise ou l'utilisation de la gondole, qui sont autant de « références culturelles, peu nombreuses tout compte fait, [mais qui] ont également partie liée à la temporalité, en ce sens qu'elles sont assez caractéristiques de la mentalité cultivée d'un homme de la Renaissance et de l'Âge baroque ». Il met ensuite en relation « la temporalité et quelques éléments du paysage insularo-urbain de Venise ». Il nous fait ainsi remarquer « l'imbrication de divers temps et des espaces mentionnés ou utilisés par les personnages : [il s'agit de] juxtaposition, succession et chevauchement d'espaces et de temps, espaces insulaires, espaces urbains, espaces extra-lagunaires, temps historique, temps de l'action ». Pour l'essentiel, il rappelle que, bien sûr, « il y a une certaine continuité entre les séquences, mais aussi des moments de rupture ou de ralentissement de l'action, et des accélérations lorsque la tension est à son comble ». Enfin, il ajoute que l'étude de la temporalité, même limitée au seul premier Acte du *Piadoso veneciano*, « conduit à remarquer qu'il y avait une certaine historicisation du présent, dramatique, qu'une période de l'histoire de Venise (la paix conclue en 1573 avec Selim II) était même évoquée de manière intermittente, mais effective, et qu'une certaine mémoire d'une Venise disparue (celle des "jardins suspendus") était aussi présente dans cette *comedia* ».

Maurice ABITEBOUL, dans une étude intitulée « la recherche du temps perdu dans *Hamlet* », observe que, dès la toute première scène de la pièce, au cœur de la nuit, une double temporalité s'installe : « la première, objective, fournit une indication précise, factuelle, qui permet de situer l'action dans un cadre temporel strict […] mais une seconde temporalité, subjective – et, de ce fait, plus vague, plus imprécise, en accord avec le sentiment d'étrangeté et de mystère qui règne sur ce lieu nocturne, glacial, […] se superpose à la première, suggérant une hâte, une urgence, qui accentue le malaise mal défini ressenti par la sentinelle ». Ainsi assiste-t-on à une double démarche qui a pour objet, à la fois, de « fixer le cadre temporel rigoureux du déroulement dramatique et de donner vie à des personnages dominés par leurs émotions et bousculés dans une temporalité parfois chaotique ». Mais la pièce évoque aussi une recherche du temps perdu, d'un passé (sans doute idyllique et idéalisé), digne et respectable, où régnaient la loyauté et la pureté – d'autant plus regretté que le présent n'offre désormais que corruption et trahison. À cela s'ajoute l'amer constat que fait Hamlet de la fuite du temps, de l'extrême urgence qu'il y a à saisir l'instant qui passe – et c'est là tout le problème de la procrastination du héros, « cette fuite en avant qui repousse toujours plus loin un avenir trouble et incertain » –, le tout ayant pour conséquence « le dégoût des temps modernes », accompagné des nombreuses déceptions et frustrations qu'infligent ce « temps hors de ses gonds » et, finalement, l'inéluctable disjonction de la temporalité. Poussé par les événements à passer d'un « temps immobile » à un « temps d'urgence », le héros réticent est finalement amené, après avoir pris tout son temps (pour diverses raisons, aussi bien tactiques que, sans doute, pathologiques), à basculer dans le temps de l'action. Il sait que désormais le temps lui est compté mais il est bien

déterminé à l'utiliser pleinement, à profiter de « l'intérim » qui lui est accordé à la suite de la mort du roi Claudius. « Toute sa tragédie repose sur cette laborieuse recherche du temps perdu ». Et il ne lui restera, pour finir, qu'à formuler « ce vœu pieux qui consiste, à défaut de connaître une éternité problématique, à s'efforcer de laisser quelques traces de son passage parmi les hommes, pendant un peu de temps encore – comme l'atteste sa supplique adressée à Horatio pour le dissuader de se suicider ». On peut, à bon droit, s'interroger : serait-ce là « une manière de conjurer le sort et de retrouver le temps perdu ? une autre façon de "remettre le temps sur ses gonds" ? un autre moyen de se réconcilier avec la temporalité humaine ? »

Henri SUHAMY, pour sa part, examine, dans son étude consacrée au « double temps dans *Othello* », certaines démonstrations présentées par des détracteurs du grand dramaturge élisabéthain et s'emploie à réfuter les arguments avancés par eux – lesquels, pour la plupart, témoignent d'une méconnaissance à la fois de l'art dramatique en général et de l'art de Shakespeare en particulier. Par exemple, il observe que, s'il est vrai qu' « il existe des indications précises dans la pièce qui font état de deux temporalités incompatibles », les disparités chronologiques dans la pièce ne peuvent en aucun cas être « considérées comme un vice de forme rédhibitoire », l'emploi du double temps en effet ne relevant pas, en définitive, « d'une supercherie, mais d'un procédé appartenant à l'art dramatique ». Allant plus loin, il rappelle aussi que, dans ses drames historiques, « cette foisonnante et tumultueuse saga, appelée parfois *chronique* – mot qui se réfère précisément au temps », Shakespeare « n'a pas focalisé sa dramaturgie sur des moments de crise, comme dans les tragédies raciniennes, il a déroulé une vaste fresque historique : pourtant les scènes se suivent et s'enchaînent presque comme si les événements s'inscrivaient dans la même durée que celle de la représentation, dans une poussée agogique que rien n'interrompt ». Qui plus est, « il arrive que des scènes se suivent en donnant une impression de simultanéité plus que de succession ». Il est notable également que Shakespeare a beaucoup eu recours à l'élasticité du temps, jouant sur ralentissements et accélérations de l'action et bousculant la temporalité – même si, assurément, « il n'est évidemment pas le seul auteur dramatique à pratiquer cette sorte de tuilage qui consiste à faire chevaucher des événements disparates hors de toute logique temporelle ». Marlowe, par exemple, a lui aussi eu recours à de tels porcédés qui donnent rythme et respiration à l'action de la pièce : ainsi, parfois, « le temps se fige, il suspend son vol, sauf, comme dans *Faustus*, quand survient la mort. Il rappelle alors son caractère inéluctable, irréversible. » L'on ne peut ignorer non plus ces moments délestés de toute temporalité où « Shakespeare va […] au-delà de la psychologie et se rapproche d'une vision mystérieusement eschatologique du temps. *Time* […] *must have a stop*, le temps doit s'arrêter, dit Hotspur dans la première partie d'*Henri IV*. » Il convient, pour finir, de s'interroger sur l'emploi récurrent du procédé du double temps chez Shakespeare : un tel emploi semble indiquer qu'il fait bien partie chez lui des accessoires de l'art dramatique mais « il reste cependant qu'on peut se demander s'il y a eu recours délibérément,

ou de façon plus ou moins instinctive, par la force de l'habitude, comme machinalement. » Pour Henri Suhamy en effet, « Shakespeare se situe en quelque sorte hors du temps [et] cela peut expliquer en partie la façon dont il manipule le temps […]. Toujours est-il qu'il participe à l'entreprise de démystification que constitue souvent le théâtre, et que dans *Othello* les contorsions auxquelles il contraint le vénérable Chronos […] contribuent à la stratégie dénonciatrice de la pièce ».

Raymond GARDETTE s'intéresse, pour ce qui le concerne, à l'univers imaginaire évoqué dans le théâtre de Shakespeare, à cette exploration de terres et de lieux lointains, pittorsques et le plus souvent mystérieux, qui extrait l'homme de sa temporalité coutumière pour le projeter, lors de « voyages intemporels », vers les territoires et les îles de l'utopie. C'est ainsi, par exemple, que « la pastorale, dans l'effacement des limites spatio-temporelles, décrit un monde nouveau : elle appartient à une littérature d'évasion que dicte le désir de retrouver les bienfaits de l'âge d'or ». Et il ajoute qu' « à partir d'une exploration des possibilités tragiques de l'existence, elle établit un schéma de régénération ; il s'agit de repousser les limites humaines, entre autres dans une séparation du vieillissement physique et de la permanence des sentiments ». Il observe que « dans l'optique de la comédie romanesque et pastorale, la description de terres nouvelles, pastorales et idylliques, se relie à des références au monde ancien, mercantile et colonisateur ». Prenant, pour illustrer son propos l'exemple de *La Tempête*, il souligne que « l'île-refuge, territoire mythique s'ouvre aussi vers l'intérieur : le duc de Milan entretient et fait renaître la communication avec les abysses d'un passé disparu ». Il montre en outre que, par allégorie, la tempête, la mer, le rivage sont « des figurations des mouvements de l'âme ». Il montre ainsi que, comme dans tant d'autres voyages imaginaires inclus dans des intrigues chevaleresques, chez l'Arioste ou le Tasse par exemple, « l'homme sauvage est associé à l'homme pécheur [car] lorsque se défont les liens de la vie civilisée, le retour au primitivisme des origines est inévitable [et] l'homme sauvage ou sylvestre est ce à quoi retourne l'homme, lorsque se déchire le tissu de la vie civile ». Illusions ? destruction des illusions ? Shakespeare semble bien avoir pris son parti et c'est dans cette optique qu' « il oppose Caliban, réduit aux instincts animaux, sans être pour autant un cannibale, et Ferdinand, que la culture chrétienne contraint de réprimer ses instincts de violence ». Entre un primitivisme qui risquerait de sombrer dans le monstrueux et un humanisme tempéré et lucide qui symboliserait « l'espoir et la possibilité d'un renouveau », entre un retour (illusoire ?) aux sources d'un passé immémorial et une appréhension maîtrisée du réel, le choix est-il vraiment difficile ? Cette évocation de « voyages intemporels » nous permet de prendre conscience que, « en définitive, le mythe du noble sauvage, issu de celui de l'Âge d'Or, n'a pas conduit les découvreurs d'empire à oublier le thème païen du Jardin des Délices ».

Aline LE BERRE, qui consacre son étude à la temporalité dans le *Faust* de Gœthe, note d'emblée que, « si le temps y est ainsi dilaté, c'est précisément

parce qu'il constitue l'un des thèmes fondamentaux de la pièce : Faust, héros rebelle et transgressif, n'accepte pas sa finitude ». Elle observe ainsi que « le temps fournit donc le moteur des péripéties ; en outre, il inspire la réflexion existentielle qui parcourt le drame. » Faust, en premier lieu, incarne en effet « la révolte contre le vieillissement » – qu'accompagne naturellement « un désir de rajeunissement » – et, de manière générale, témoigne douloureusement de « la fuite du temps ». Quant à l'éternité, telle qu'elle est conçue dans la pièce, « elle n'est nullement incompatible avec la fuite du temps, puisqu'elle consiste dans la permanence de la beauté et de la vie à travers les âges et la succession des générations, l'individu n'étant qu'un relais au service de la transmission » – même si, pour ce qui le concerne, « Faust accepte difficilement de n'être qu'un chaînon ». Il faut noter, en outre, que « son intelligence est un fardeau, qui, en le poussant à se projeter toujours dans l'avenir, l'empêche d'être insouciant et de goûter l'instant ». Il lui faudra donc tenter un pari et ce pari faustien repose « sur la conviction gœthéenne que le bonheur est intimement lié à l'approche du temps : seul, celui qui vit dans le présent peut y accéder, mais, en même temps, il s'agit d'un bonheur animal ». Alors Faust exprime son désir intime d'accéder à l'instant, un instant qui regorge de plénitude, qui sera pour lui « une expérience dans laquelle, libéré de son insatisfaction chronique, il ne ressentira plus d'angoisse existentielle, car l'instant et l'éternité se rejoindront ». Quoi d'autre après une telle expérience, en effet, si ce n'est de consentir à sa propre finitude et d'accueillir sereinement la mort, « devenue alors délivrance » ? On peut d'ailleurs observer que « cette volonté d'atténuer la dureté de la mort se retrouve également dans l'évocation du salut de Marguerite et de Faust ». Il semble bien, en effet, que, « face au problème de la brièveté de la vie, Gœthe cherche des réponses consolantes pour se rassurer lui-même mais n'y parvient qu'à moitié, car l'obsession du temps qui passe imprègne toute la pièce et, associée à la nuit, elle trahit son angoisse existentielle ».

Concernant le traitement de la temporalité dans la pièce, on ne peut manquer de souligner, pour finir, que « vingt quatre heures et plusieurs dizaines d'années se rejoignent et se confondent : Gœthe se livre en effet à un escamotage des repères chronologiques ».

Marc LACHENY étudie, pour sa part, « la temporalité dans *Woyzeck* de Georg Büchner » et, pour ce faire, il se propose d'examiner tour à tour trois aspects particulièrement saillants de la temporalité dans cette pièce : « d'abord le lien entre temps et progression du récit, puis le caractère éminemment subjectif du temps représenté, enfin le règne du temps présent ». Au préalable, il fait observer que « sur le plan macrostructurel, les quatre manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous représentent un état provisoire, non encore définitif, mais déjà très avancé du texte ». Il insiste tout d'abord sur le fait que « l'ensemble des scènes tel qu'il est agencé dans les manuscrits forme un tout cohérent, dont on peut suivre la progression et dont les diverses étapes sont repérables chronologiquement par les indications de temps disséminées tout au long de la pièce, ainsi que par les effets d'écho

qui résonnent d'une scène à l'autre ». C'est ainsi que l'action de la pièce se déroule en un peu plus de quarante-huit heures ùais que si « seuls les moments essentiels à la progression de l'action sont mentionnés, […] ils permettent [toutefois] de reconstruire l'économie d'ensemble de la pièce [car] ils ne sont pas les fragments d'un ensemble hétérogène, progressant par juxtaposition aléatoire, mais "les moments d'une vision ordonnée, inscrite dans un flux temporel cohérent" ». Par ailleurs, si l'on considère la perspective subjective du temps dans la pièce, on ne peut manquer de remarquer qu'il y a « d'une part la perspective de Woyzeck, constamment pressé et en lutte avec le temps, et d'autre part la position du Capitaine, oisif, qui ne sait comment occuper ou remplir son temps ». Ceci a une conséquence sur le plan dramaturgique, à savoir que « la différence de perception du temps entre Woyzeck d'une part (la rapidité) et le Capitaine d'autre part (la lenteur) se trouve traduite par « l'ampleur et la durée des scènes ». Enfin, il apparaît au fil des scènes que l'on ne perçoit dans la pièce « ni passé ni futur » et que *Woyzeck*, en fin de compte, met en évidence « le règne du présent ». Il est clair en effet que « la succession rapide des scènes et, en conséquence, la succession d'instants présents excluent du drame tout ce qui relève du passé comme de l'avenir, procédé déjà utilisé par Büchner dans *Léonce et Léna* » : ceci se manifeste, en particulier, « dans la concentration et l'extrême resserrement des indications temporelles ». Il faut souligner, pour finir, que « cette constante inscription dans le présent remplit une fonction dramaturgique précise : elle reflète exactement la perception que Woyzeck a du temps […], condamné à vivre dans l'instant, prisonnier du présent ».

Jean-Pierre MOUCHON se propose, quant à lui, d'examiner « la temporalité dans le *Faust* de Charles Gounod (livret de Jules Barbier et Michel Carré) ». Il prend soin de signaler que « le compositeur et le librettiste s'entendirent pour ne retenir que le premier livre de Faust, celui qui met en scène Faust et Marguerite et relate leurs amours illégitimes, la damnation de l'un et la rédemption de l'autre, tout en abrégeant sérieusement les vingt-trois tableaux de la première partie de la tragédie ». Pour ce faire, il s'attache à montrer le déroulement des événements en fonction d'une temporalité « qui fluctue constamment entre un temps à tonalité affective (temps existentiel), qui semble parfois figé, et un temps mesurable (temps opératoire) marqué par le passage de la nuit au jour ou d'un lieu à l'autre, par l'accélération ou le ralentissement de l'action et par la dynamique des phrases mélodiques ». C'est ainsi, par exemple, que, lors d'un des entretiens entre Marguerite et Faust, à la scène 10, « le temps, qui poursuit implacablement sa course, semble suspendre son cours sous l'effet tout à la fois des sortilèges, qui créent une atmosphère langoureuse et ensorceleuse dans la nuit complice, et des sentiments des deux protagonistes qui les coupent des réalités environnantes : le présent, point fugace entre l'infini du passé et l'infini du futur, paraît s'allonger selon la logique du cœur qui n'a rien à voir avec la logique du physicien ». Il arrive ainsi assez souvent que le temps soit suspendu, généralement après des événements dramatiques. Il peut alors « se placer dans un passé lointain pour qu'il n'y ait aucune association possible avec un

présent douloureux », situant délibérément les protagonistes « hors de la durée ». Vers la fin de l'ouvrage de Gounod, tandis que Faust cherche à rassurer Marguerite, à la conforter, « elle revient sur le temps heureux du passé [et], par une localisation temporelle et spatiale, elle fait revivre la première rencontre et la scène du jardin comme si elles étaient récentes : il n'y a aucun effacement, aucune transformation, aucun appauvrissement dans sa mémoire ». Et donc, « la représentation des événements, dans leur ordre spatio-temporel dans le *Faust* de Gounod, nous permet de constater qu'au-delà d'une histoire banale de femme séduite et abandonnée [on trouve] un message d'espoir ». En effet, le librettiste Jules Barbier et le compositeur Gounod nous présentent une Marguerite finalement purifiée car « elle a fait son chemin de croix à partir de sa faute ». Ainsi, l'héroïne renouvelle le miracle de la rédemption de l'humanité : « le Sauveur, par son propre sacrifice, a de cette façon écarté la fatalité [et] laisse agir la justice humaine sur Marguerite, coupable d'infanticide, mais, en la débarrassant de son enveloppe terrestre, il lui assure la béatitude divine et la gloire éternelle » qui transcende le temps humain.

Thérèse MALACHY, à son tour, aborde la question de la représentation du « temps au théâtre » en examinant la pièce de Jean Anouilh, *Becket ou l'honneur de Dieu*. Elle rappelle que la pièce commence « au moment où Henri II arrive dans la cathédrale, à l'emplacement même où Becket a été frappé à mort, pour se faire fouetter en guise de pénitence ». Henri revoit alors, dans un flash-back, les diverses péripéties de sa relation tumultueuse avec l'ami devenu ennemi. Elle souligne qu' « il revit les moments privilégiés de leur amitié puis les affrontements douloureux jusqu'au crime : le dénouement ferme la boucle en rejoignant le présent scénique du début ». Ainsi est construit un drame à quatre temps « où s'entrelacent et se répondent le temps du spectateur, le temps de l'histoire, le temps du roi et le temps de Becket ». Pour commencer, elle fait observer que « le théâtre en abyme qui fait rejaillir à la surface scénique le passé du roi, commence par un télescopage qui rapproche du public du vingtième siècle un drame vieux de huit siècles » – ce qui a pour conséquence que « le public cesse dès lors d'être témoin impartial de la reconstitution d'un ailleurs d'une époque révolue, pour participer, en quelque sorte, au débat, ici et maintenant ». Mais si l'on prend en compte le temps de l'histoire, on note que « la pièce nous fait franchir une période qui s'échelonne sur quinze ans [et nous plonge en même temps], grâce au procédé du flash-back, dans la durée du roi conservée par le souvenir ». Et puis il y a le temps du roi, le temps de la passion qui, « comblée ou déçue, propulse l'action dans *Becket* », faisant que, dans la pièce, « les événements se succèdent très vite, en fonction des sentiments du roi » et que « l'action s'accélère jusqu'à la crise d'hystérie au cours de laquelle, transmis par le tam-tam, se font entendre les battements de cœur du roi ». Il y a enfin « le temps de Becket [qui] est éternel, celui d'un triptyque qui illustre l'histoire du saint et qui, en trois panneaux, évoque son accession à la sainteté : la quête, l'apostolat, le martyre ». On peut admettre en conclusion

que, comme cela apparaît dans *Becket*, « le jeu avec la temporalité comme enrichissement de sens est peut-être une des vertus de l'art du théâtre contemporain ».

Michel AROUIMI, dans une evocation d'un théâtre qui couvre une quarantaine d'années, rappelle quelques jalons dans la carrière d'un auteur dramatique israélien (né en Algérie en 1948), Jean-Bernard Yehouda Moraly. Dans son étude, intitulée « Yehouda Moraly ou les *Merveilles* d'un autre temps », il fait référence à quelques unes des pièces de ce dramaturge et critique, notamment aux *Catcheuses*, pièce qui fut mise en scène par Daniel Mesguich au Théâtre des Amandiers, en décembre 1973. Il y eut, plus tard, *Tombeaux de poupées* (ou *Pauvres petites mortes*), montée au Palais de Chaillot en 1983. Puis, en 2003, *Tombeau des Beaux-Arts*, dont le projet reproduit en fait, à trente ans d'écart, celui des *Tombeaux de poupées ou Pauvres petites mortes*. Et puis il y a, en 2009, *Les Merveilles du fond des mers ou le tombeau d'Agatha Christie*. Dans cette œuvre récente, on prend conscience que « la surenchère des procédés de Moraly s'accompagne d'un travail de sape sur la langue ». Michel Arouimi commente ainsi l'une des caractéristiques essentielles de cette pièce : « Les lieux communs issus de registres très différents, s'ajoutent à l'humour d'une anglicisation loufoque du français parlé par la vieillissante Agatha Christie, personnage unique de cette pièce. Une langue nouvelle assurément, avec une syntaxe dynamitée qui évoque celle du rap. » Permanence ou évolution à quarante ans d'intervalle ? Le Moraly d'aujourd'hui est-il le même que le Moraly « d'un autre temps » ? Qu'importe les coïncidences qui peuvent s'observer (ou non) entre deux moments qui, sans doute, « ne font qu'un avec l'objet du théâtre futur, favorisant selon Moraly des échanges spirituels ignorant l'espace et le temps, à l'instar des textes sacrés qu'il associe lui-même à sa vision du théâtre » ?

Edoardo ESPOSITO analyse les rapports entre « temps de la scène et temps de l'histoire » dans une pièce italienne sur l'immigration, la pièce *La nave fantasma* (*Le navire fantôme*), conçue et mise en scène en 2004 par la troupe «*Teatro della cooperativa* » de Renato Sarti. Il précise qu'il s'agit d'une pièce écrite par Sarti, en collaboration avec le comédien Bebo Storti et avec Giovanni Maria Bellu, l'auteur de l'enquête journalistique sur laquelle se fonde l'argument de la pièce : un naufrage meurtrier et l'indifférence médiatique qui l'entoure. Dès la scène inaugurale, « le thème de la couleur de la peau et de la différence de l'autre est posé de façon explicite », convoquant une problématique de l'identité culturelle « comme cause récurrente de séparation et de conflits entre les individus ». Concernant la temporalité dans la pièce, il note que le discours théâtral se fonde sur « un enchaînement de séquences où [domine] l'alternance de fiction pure, d'extrapolations grotesques, de changements brusques de ton et d'évocation documentaire ». La pièce a naturellement pour objectif de « secouer constamment le public, de chercher à l'impliquer, lors de la reconstruction fictionnelle d'un événement réel ». Mais ce qui affecte pleinement la perception de la temporalité en relation avec le

thème de l'immigration, c'est sans doute la mise en œuvre d'une mémoire bien souvent chancelante et, parfois, plus ou moins consciemment lacunaire : à savoir la difficulté d'évaluer (et d'actualiser) « les données symboliques que véhicule l'immigration, à l'aune du travail accompli par la mémoire des Italiens eux-mêmes sur leur passé d'immigrés [car il s'agit d'] une mémoire qui se situe justement comme élément problématique, voire comme occasion manquée, notamment d'une investigation menée jusqu'au bout ». Il ajoute que « c'est cette identité nationale cherchant encore ses repères, plus d'un siècle et demi après l'Unité, qui semble être souvent à l'origine des réactions de fermeture de nombreux Italiens lorsqu'ils entrent en contact avec des immigrés relevant de systèmes culturels très différents ». La pièce évoque donc les problèmes brûlants d'immigration, d'identité nationale, d'intégration, de différence, bref, la mémoire et l'histoire de tout un peuple. Il souligne en outre que la notion de temps résultant des huit scènes qui constituent la pièce est « celle d'un temps des séquences théâtrales extrêmement mouvant, un temps qui s'exprime par des retours permanents dans un passé plus ou moins lointain, appelé à fournir un appui documentaire ». Il observe enfin que « la mémoire courte, voire niée, qu'on peut relever chez les personnages de *La nave fantasma* n'est finalement rien d'autre qu'un rejet inconscient du passé, un passé qui fait mal parce qu'il renvoie au profil d'une Italie marquée par la précarité économique et par toutes sortes de faiblesses ». D'où, note-t-il pour conclure, une impression de malaise qui « correspond, au fond, à une perception du temps et de l'histoire considérablement faussée, chez beaucoup trop d'Italiens ».

Claude VILARS s'emploie à mettre en évidence la relation entre « temps et espace dans trois pièces de Sam Shepard : *Cow-Boys # 2*, *A Lie of the Mind* et *Kicking a Dead Horse*, qui datent respectivement de 1967,1987 et 2007. Elle note d'emblée que « *Cow Boys # 2* appartient à cette lignée de pièces qui se déroulent en temps réel : le temps de la pièce est celui de la représentation ». Mais le passé fait irruption dans ce présent du drame : même quand la conversation entre Stu et Chet suit son cours, « les voix et les allures diffèrent : ils semblent transplantés dans un autre temps, l'Ouest d'autrefois ». Elle souligne que les personnages « se promènent dans le temps, un aujourd'hui et un autrefois imprécis […], leur existence se façonne au "maintenant" de leur jeu, à la tirade qui va en déclencher une autre […], le temps n'est pour eux qu'une succession de présents et […], enfermés dans leur *temps*, ils continuent à jouer leur vie, exclus de la cacophonie grandissante du monde autour d'eux ». Elle ajoute que cette imbrication des temps, « celui du présent "réaliste" et celui d'une mémoire imprécise mais obsédante, provoque dans les dernières lignes de la pièce la perturbation de Chet qui ne sait plus dans quel temps il est » : le Temps alors s'est arrêté. Dans *A Lie of the Mind*, en 1987, elle montre comment « l'alternance des scènes basculant d'un côté à l'autre de la scène, allant d'une famille à l'autre, leur donne en quelque sorte le même temps de parole, s'enchaînent dans un effet de simultanéité et rythment un temps non mesurable, essentiellement émotionnel tout en procurant au spectateur l'impression d'ubiquité,

de télescopage des temps en un seul ». Elle souligne aussi l'importance de « ces espaces étouffants qui ravivent pratiques et souvenirs [si bien qu'] un défi au temps s'engage de chaque côté de la scène pour changer ou conserver la figure imposée du passé ». La pièce, à certains moments, peut apparaître comme « une course contre le temps » : on prend alors conscience que « ces traversées de l'espace, cet écrasement du temps, aussi volontaires qu'invraisemblables se font sans questionnement : ils rentrent dans la linéarité temporelle de la pièce ». Avec *Kicking a Dead Horse* enfin, en 2007, on assiste à une ritualisation symbolique de la fin du rêve d'un passé mythique : le trou creusé pour enterrer le cheval mort est comme la fosse destinée à enterrer les rêves et les utopies fallacieuses : « dans l'accomplissement de ce rituel, Hobarth jette ses rêves dans la fosse destinée à son cheval, il rompt aussi ses liens avec le passé et le mythe. Les expressions de ce rêve qui constituent la quête existentielle du personnage créent un temps introspectif pathétique et poétique ». Elle observe, pour conclure, que, dans le déroulement de ces trois pièces, il semble pertinent de lire trois inscriptions différentes de la temporalité : « dans *Cow Boys # 2* l'espace et le temps ne sont pas matérialisés, la scène est vide et le temps impalpable ; dans *A Lie of the Mind*, le temps et l'espace ont la scène comme lieu de matérialisation et de médiatisation ; dans *Kicking a Dead Horse*, le temps et l'espace gisent à l'intérieur du personnage, ils sont portés par Hobarth qui les exprime sur la scène ».

D'où ce credo : il faut « faire confiance aux mots, faire confiance au texte qui prend le temps qu'il lui faut pour s'exprimer ».

Brigitte URBANI examine avec attention une figure emblématique, celle de François d'Assise, dans le théâtre français et italien du XXe siècle, à travers des dramaturges tels que Joseph Delteil, Dario Fo ou Marco Baliani entre autres. Elle s'interroge tout d'abord sur l'impact du mythe : « François d'Assise aujourd'hui : un mythe "faible" ou fort ? ». Elle cite à ce propos André Vauchez qui considère qu'il s'agit de « mythe faible » – dans la mesure où François est « une figure à la fois omniprésente et floue qui oscille entre plusieurs images en fonction des aspirations et des inquiétudes qui traversent notre siècle » – mais elle adopte résolument pour la période considérée le point de vue du « mythe fort ». Elle met en évidence que « la vie de François était d'autant plus "théâtrable" que lui-même avait largement usé des ressources du théâtre pour se produire dans les villes et les campagnes et attirer sur lui l'attention des passants et des badauds ». Elle ajoute qu' « il est notoire que ses compagnons et lui multiplièrent les exhibitions spectaculaires ». Puis elle parcourt le répertoire faisant de François le personnage central d'un certain théâtre : elle mentionne, par exemple, un *Francesco d'Assisi* de Valerio Laccetti (1906), un *San Francesco* d'Agostino Bartolini (1908), un *Francesco d'Assisi* de Michelangelo Ricobaldi del Bava (1903), un *Francesco d'Assisi* de Franco Bello (s.d.), un *Lupo. Leggenda francescana* de Guido Cherici (1917), etc. La liste est longue, en fait, mais elle s'attarde en particulier sur *Images de la vie de saint François d'Assise*, de Michel de Ghelderode (1927) et sur *Clérambard* de Marcel Aymé

(1950). Elle note que, par ailleurs, « François d'Assise n'est pas absent de la scène musicale du XXe siècle » et elle mentionne notamment, pour la célébration du huitième centenaire, un opéra d'Olivier Messiaen en trois actes et huit tableaux, *Saint François d'Assise* (création en 1983). Mais, note-t-elle aussi, « ce saint François ermite mystique cher au cœur de l'auteur apparaît comme totalement coupé du monde, aussi bien du monde médiéval que de notre temps ». Elle examine ensuite, ce qui pourrait passer pour « une révolution "à la françoise" », avec le *François* de Joseph Delteil et Viviane Théophilidès, créé en 1990. La pièce traite l'ensemble de la vie de François, « depuis sa jeunesse dorée de fils de riche marchand jusqu'à sa mort ». Elle souligne alors que « non seulement l'histoire médiévale de François est racontée avec le filtre du présent, mais que le langage aussi mêle les temps, les époques et les lieux » et rappelle que « Joseph Delteil et Viviane Théophilidès ont écrit une nouvelle biographie de François d'Assise qui est bien loin de l'opéra sacré d'Olivier Messiaen : c'est une parabole laïque racontant une aventure humaine extrême, guidée par un but de fraternité ». Quant au *François* de Dario Fo, *François, le saint jongleur* (1999), c'est aussi « celui d'un auteur non croyant, mais qui exalte dans ce personnage le champion de l'égalité entre les créatures, et surtout de la paix ». Elle observe que, lorsqu'il raconte l'histoire du Saint, « la relation avec notre époque n'est pas déclarée, elle est implicite, c'est au public de la décoder ». Elle poursuit par une évocation de *François la tête en bas* (*Francesco a testa in giù*) de Marco Baliani, créé la même année et souligne que, « de façon tout à fait étonnante, le XXe siècle s'achève avec le triomphe de François sur les planches, et par une forme de théâtre apparentée au théâtre de narration initié par Dario Fo en 1969 ». L'un des buts avoués du spectacle est de « signifier que notre siècle ressemble à bien des égards au monde médiéval de François ». Concernant la temporalité dans ces deux pièces, il est clair que le message essentiel exprimé aussi bien par Baliani que par Dario Fo est « en relation avec notre époque » : à la fois « l'invitation à la pauvreté, et donc au partage des biens [et aussi] la non violence et l'œcuménisme ».

Marie-Françoise HAMARD présente et analyse ici *Todo il cielo sobre la tierra (Tout le ciel au-dessus de la terre)*, pièce de la dramaturge espagnole Angélica Liddell qui fait référence au cas décrit en psychiatrie comme le « syndrome de Peter Pan » – et qui a suscité des réflexions baptisées « syndrome de Wendy » : il s'agit de ces êtres qui refusent le passage du temps, qui ne veulent pas grandir mais demeurer au « pays imaginaire », celui de l'enfance. Elle montre qu'on peut alors voir se constituer « des protections illusoires, et moralement scandaleuses quant à ce passage du temps, qui sont mises en place par ces créatures désespérées qui renient fallacieusement leur condition humaine ». La solution radicale dans le terrible processus d'évitement d'une temporalité inexorablement orientée vers la mort peut aller, nous dit-elle, jusqu'au suicide ou du moins jusqu'au refus de procréation : « ce suicide social annoncé, la dramaturge l'espère, et presque, par ses harangues fougueuses à l'adresse (à l'encontre pourrait-on dire) du public, le prophétise,

quand elle fustige “l’idée de se reproduire” ». Pire encore, la dramaturge « revendique presque la tuerie d’Utoya, qui fut à l’origine de l’extermination de soixante-neuf personnes, parmi les cinq cent soixante jeunes gens réunis sur l’île norvégienne ». La dramaturge imagine même que si « la mort de la jeunesse » est inévitable et « irréversible », autant l’accomplir vite, y collaborer, « dans une extase révulsante, mais finalement peut-être salutaire ». Elle a ainsi ces paroles terriblement vraies : « *Car nous sommes aux mains du temps, / De la durée. / Il n’y a pas le choix, il faut laisser travailler le temps.* » Comme pour éclairer un peu ce que le tableau a de sombre, Marie-Françoise Hamard observe que « cependant, comme un contrepoint apporté à cette désespérance affichée, le lyrisme citationnel est un élément de séduction dramatique indéniable, qui offre au spectateur le plaisir, la jouissance d’une émotion intellectuelle et musicale ». Et il est vrai que, selon un processus esthétique achevé, « l’ambiguïté, et de la citation reprise, et de la réponse répétée, offre en elle-même la possibilité d’une issue, d’une lecture autre du monde et du temps – sur un mode […] plus contrapuntique qu’illusoire ». Surtout, ce que traduit ce spectacle, c’est que « nous sommes là, sans ménagements, interrogés sur notre *être-au-monde* », sur notre temporalité même. Mais, pour finir, Angélica Liddell, « celle qui, dans sa peur du temps qui passe, ne passe pas, ou passe souvent si mal », nous communique « l’avidité de vivre encore [et] nous crie que nous sommes morts pour nous suggérer peut-être de vivre mieux ».

Jacques COULARDEAU consacre son étude à Hanay Geiogamah, cet universitaire, Professeur de théâtre à l’Université de Californie à Los Angeles, qui « a rendu au théâtre des Indiens d’Amérique ses lettres de noblesse ». Dans cet article, intitulé « du temps historique au temps spirituel », trois pièces qui font trilogie sont considérées : *Body Indian* (1972), *Foghorn* (1973) et *49* (1975). Dans *Body Indian*, « deux temps sont évoqués en arrière-plan : le temps historique de l’élimination des Indiens aux USA et le temps personnel du héros, au centre de trois générations [et dont] l’état présent dépend d’un événement situé dans son passé personnel, pas si lointain ». Mais le temps « spirituel » de ces Indiens est pour l’heure « totalement nié ». Dans *Foghorn*, « chaque scène représente un épisode de la colonisation des Indiens aux USA : le discours des personnages court de 1492 aux derniers traités indiens qui repoussent les Indiens dans les Réserves, officiellement et une fois pour toutes ». On voit que « le temps historique, ici, est immense : quatre siècles complets ». On assiste ici au « dépassement du temps historique vers un temps spirituel, en fait vers le rejet et la destruction de la spiritualité indienne en vue de conquérir leurs terres et leurs ressources naturelles ». Il est clair qu’à ce moment-là, « le temps historique (1608) télescope le temps spirituel des Indiens et le temps psychologique du public ». Pour mieux comprendre la pièce intitulée *49*, il faut savoir qu’ « un 49 est une importante cérémonie, un rituel Indien ; c’est […] la partie festive d’un *pow-wow* » – lequel est un conseil, tenu régulièrement, où se règlent, dans un premier temps tous les problèmes matériels de la tribu mais qui a aussi une dimension spirituelle importante et où peuvent se tenir

des cérémonies initiatiques. Alors intervient le « temps spirituel » (avec sa dimension magique), « quand le peuple indien réussit en chacun de ses membres et simultanément, donc collectivement aussi, à retrouver son âme ». Ainsi, cette trilogie poursuit une trajectoire qui, « du démembrement complet de la première pièce, certes par la colonisation et l'élimination des Indiens, [nous fait passer] au remembrement de la tribu dans son temps spirituel qui se reconstruit sur la base du temps passé, historique ou universel et anthropologique, à partir de la revitalisation dans chaque individu […] de l'âme indienne qui donne sens au monde » et ravive le respect et la dignité humaine. Grâce à ce « croisement fertilisant […] entre la patrimoine et l'héritage ancien, l'histoire et ses avatars, d'une part, et le présent nécessairement aliénant », chaque individu va ainsi pouvoir « retrouver sa spiritualité propre qui le rattache à une collectivité », réconcilier passé et avenir, « faire du présent un creuset de potentialités individuelles et collectives » avec pour objectif – et pour effet –, de construire sa vie, de la « conjuguer au présent et au futur, selon les modes de la temporalité historique et de la temporalité spirituelle ».

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

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

Olivier ABITEBOUL, dans une première étude, s'interroge sur « la temporalité singulière du présent ». Cette notion, qui tend à rendre sensible une « réalité insaisissable », pose d'emblée la question de « son rapport à la conscience – et tout d'abord : comment le présent est-il présence pour ma conscience, présence du temps et, en même temps, du même coup, absence de localisation du présent ? » Aborder cette question nous fait pénétrer au cœur d'un paradoxe : en effet « le présent est ce qui ne cesse pas de ne pas être, ce dont tout l'être est de ne pas être ». On peut, au terme d'une réflexion qui porte sur cette infime parcelle de notre temporalité, si proche d'une perception confuse de l'éternité, comprendre que « le présent, comme temps du temps, comme temporalité particulière de la temporalité en général, est le moment absolu où l'homme prend conscience du choix déterminant qu'il a fait de lui, éternellement ».

Olivier ABITEBOUL dans le texte suivant, aborde précisément la question de la nature de l'instant, « négation ou affirmation de la temporalité ? ». Il

reprend la phrase de Gaston Bachelard (« le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants »), soulignant, quant à lui, que « c'est bien dans une problématique résolument métaphysique que s'inscrit l'instant ». Il précise que « le point de vue sur l'instant est double : relatif si l'instant est rapporté au temps, absolu si l'instant est rapporté à lui-même » et rappelle que le passé « est suspendu à l'indécision du présent » – ce dont semble témoigner, en peramanence, « l'irrésolution de l'instant ». Il relève, au terme de cette nouvelle réflexion, ce paradoxe « que l'instant soit à la fois la brièveté du temps et ce en quoi j 'échappe à la temporalité ».

ATELIER D'ÉCRITURE

René AGOSTINI a chois, avec son *Drame auto-nettoyant*, pièce en treize tableaux, de mettre en scène deux personnages, Thomas et l'Androgyne, « qui ouvrent le bal », puis Tommy et l'Androgynet, leur double en marionnettes – auxquels s'ajoutent, au fur et à mesure, quelques marionnettes ou acteurs masqués et encore quelques autres personnages dont deux seulement, Ruth et Désirade, à la fin de la pièce, « sembleront avoir un avenir ». Il nous est précisé, dans l'avertissement qui précède la pièce, que celle-ci, venant en fait d'un autre temps, « peut donc se considérer comme étant de tout temps, de partout et de nulle part » mais il nous est également rappelé qu'on ne peut manquer, singulièrement, d'y reconnaître « notre temps ». Comme *Drame sans Noeud ni Quête*, publiée dans *Théâtres du Monde* n°18 (2008), *Drame auto-nettoyant* « vient d'un autre temps » mais reste d'une brûlante actualité. De nombreuses questions sont posées – et demeurent sans réponse, au cours de ce drame qui s'achève par ce cri de rage et de dégoût : « Qu'on nettoie ce lieu ! Qu'on nettoie ce lieu ! » – comme si l'indignation et la répugnance provoquées par l'état des lieux, ici et maintenant, faisait écho à un constat ancien, toujours renouvelé et peu susceptible d'être un jour révoqué… comme si un temps futur risquait de ne s'exposer qu'à la répétition chronique des errements passés, s'inscrivant en définitive dans un funeste éternel retour.

Louis VAN DELFT introduit à nouveau Perplexe, ce personnage qu'il avait mis en scène dans de précédents numéros de *Théâtres du Monde*, lequel nous confie d'emblée : « Du fin fond de l'Histoire, du fin fond de Mémoire, d'étranges rôdeurs, ou patibulaires ou furieux, firent intrusion sur les tréteaux branlants de mon *piccolo teatro* mental. » De visions en cauchemars, de fantasmes en délire, il glisse et dérive – et évoque « un passé qui ne passe pas », ce temps des assassins et des monstres, ce passé terrifiant d'où surgissent, avec un réalisme stupéfiant, des figures angoissantes toujours présentes. Puis s'engage, toujours dans une mémoire qui ravive les angoisses passées, une poursuite effrénée, menaçante, pour attraper Perplexe… Stultitia, Miss Folie, entre alors en scène, qui rappelle son rôle auprès des humains et veut l'entraî,er dans une danse effrénée – en contraste absolu avec

le rôle que joue Mélancolie, « la Noire-plus-que-noire », toujours prête, quant à elle, à écraser les humains sous le poids de la nostalgie ou du regret – ou de l'obsession – d'un passé révolu. Elle poursuit longuement sa délirante intervention et l'enjoint, pastichant Pascal, de méditer sur ces sages paroles : « J'ai rendu les hommes si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou ».

NOTES DE LECTURE

Aline LE BERRE présente *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny dans le numéro 75 de la revue *Austriaca*, publiée en décembre 2012 à l'occasion des 150 ans du décès de Nestroy. Elle mentionne que ce numéro comporte des entretiens avec un traducteur, puis un metteur en scène, et ensuite des extraits de traductions des pièces de Nestroy, plus une ample bibliographie commentée. Surtout elle souligne que « ce volume, clair et complet, porte sur une thématique originale et riche en implications : l'interculturalité France / Autriche étudiée à travers un dramaturge familier de ces deux pays ».

Jean-Pierre MOUCHON, quant à lui, signale la récente parution de deux ouvrages de Maurice Abiteboul. Il s'agit d'abord d'un recueil de poèmes, *Traces*, paru en 2011, qui évoque quelques « jalons d'une vie » et où sont abordés notamment les thèmes de « la vie buissonnière » et de « l'acceptation de l'inéluctable ».

D'une tout autre nature, l'autre ouvrage recensé par Jean-Pierre Mouchon, et publié en 2013, *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, considère quatre rubriques : comédies couleur farce, comédies romanesques et festives (ou « comédies du bonheur »), comédies dramatiques (ou « problématiques ») et drames romanesques (ou « fantaisies dramatiques »). Jean-Pierre Mouchon souligne, pour conclure, que cet ouvrage « apporte des éclairages différents sur chaque pièce examinée et fournit […] une analyse de la philosophie de Shakespeare faite de raison et de sensibilité, d'ordre et de désordre, de rigueur et de liberté, d'esprit critique et d'émotions spontanées ».

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON commente ici une représentation donnée le 6 août 2013 aux Chorégies d'Orange, dans le cadre du bicentenaire de la naissance de Verdi, celle de *Un Bal masqué* (*Un ballo in maschera*). Il note que « sur l'immense plateau du théâtre antique d'Orange, il n'est pas facile de monter des décors, de les changer, et de créer l'illusion aussi facilement que dans une salle de théâtre ». Mais, grâce à la mise en scène de Jean-Claude Auvray, aux costumes de Katia Duflot, grâce surtout à Alain Altinoglu qui « maîtrise bien orchestre, masses chorales et

chanteurs », et exerce une « direction nuancée », grâce enfin aux chanteuses (plus encore qu'aux chanteurs), on peut dire que « cette représentation de *Un ballo in maschera* a été, somme toute, de bonne tenue, même si elle ne laissera pas un souvenir impérissable ». Passant d'ailleurs en revue les différents interprètes, il réserve une mention spéciale à la jeune Américaine Kristin Lewis qui « possède une voix de soprano *lirico-spinto* de toute beauté et produisit son effet dans le solo du début de l'acte II » et à Anne-Catherine Gillet, en tout point remarquable, dont il loue les atouts : « beau jeu de scène, silhouette élégante et fine, aisance, voix de soprano lyrique se jouant des difficiles morceaux qui lui incombaient et qui lui valurent des applaudissements nourris ».

Jacques COUlARDEAU, pour sa part, commente la publication posthume et la création mondiale d'une pièce redécouverte fortuitement et publiée sous le titre de *Faust de Goethe*. Cette pièce, d'Edmond Rostand, est annoncée comme la « traduction » du *Faust Première Partie* de Goethe. Mais il rappelle que, « si elle garde la ligne générale de la pièce de Goethe, elle introduit des changements importants ». Quoi qu'il en soit, c'est la création de Philippe Bulinge et de la Compagnie Interlignes qui retient ici son attention. Il s'agit de la représentation qui se déroula le 6 août 2013 dans les salles basses du château de Vollore, « de belles salles, certes, mais les acteurs n'eurent guère le temps de faire une répétition spécifique pour mettre leurs voix au niveau de la salle : ils gardèrent un niveau de voix fait pour le plein air, […] ce qui gêna le plaisir et surtout ne permit pas l'expression nuancée des sentiments ». Mais, ajoute-t-il, « le metteur en scène joue, et cela est important pour un spectacle en plein air, sur le langage corporel des acteurs, en particulier la gestuelle ». Divers procédés sont également utilisés : mentionnons par exemple le recours à « des décors virtuels avec des personnages en formes de marionnettes », ou bien « un écran en fond de scène qui projette des espaces scéniques partiellement réels et partiellement reconstruits (images de synthèse) », ou encore « l'utilisation d'une voix préenregistrée qui intervient comme la voix de Dieu ».

Marcel DARMON évoque une représentation du *Don Giovanni* de Mozart (livret de Lorenzo Da Ponte), donnée le 10 juin 2013 à l'Opéra-Comédie de Montpellier. Il rappelle que « la première de Don Giovanni eut lieu à Prague en 1787 et […] que les Pragois firent un triomphe à ce premier opéra de la trilogie Mozart-Da Ponte. Il souligne le classicisme de cet opéra : « la règle des trois unités est respectée ». À son sens, « ne voir dans l'opéra de Mozart que le côté tragique ou *opera buffa* serait une erreur et même un contresens : là réside toute la difficulté de la mise en scène ». En ce qui concerne le spectacle ici recensé, il considère que, si « l'orchestre et son chef, Marius Sieghorst, sont parfaits (orchestre vif argent, précis et nuancé), la mise en scène, en revanche, n'appelle pas les mêmes éloges ». Il déplore que « les décors se fondent dans une palette de gris tristes », regrette « la mise à l'écart du chœur, confiné dans la fosse d'orchestre » mais surtout que « cette mise en scène ait manqué de vie et, plus encore, d'urgence ». Il conclut que « dans

l'ensemble, ce fut, malgré une mise en scène plutôt terne et peu rigoureuse sur le plan de la direction d'acteurs, une soirée agréable grâce surtout au talent des chanteurs et à celui de l'orchestre ».

Marcel DARMON rend compte aussi d'une représentation de la version italienne d *Orphée et Eurydice* (*Orfeo ed Euridice*) de Gluck (et Ranieri de' Calzabigi pour le livret), donnée à l'Opéra Comédie de Montpellier le 27 septembre 2013. Après un bref résumé de l'histoire (et du mythe) d'Orphée, il se livre à un rappel des diverses œuvres musicales, parmi les plus importantes, inspirées par ce mythe : opéras de Jacopo Peri (1600), de Monteverdi (1607), de Charpentier (1686), ou de Haydn (1753). Il commente ensuite l'*Orphée et Eurydice* de Gluck et Calzabigi (1762) dont il apprécie qu'il ait été ainsi replacé « dans son cadre dramatique naturel et dépouillé de tout style galant et superficiel ». Il souligne au passage l'intérêt que suscita ce mythe, plus tard, auprès de compositeurs tels que Liszt ou Berlioz. Il passe enfin en revue tous les points, pour la plupart très positifs, qui firent de cette représentation un véritable succès ce jour-là à Montpellier.

Nous avons essayé, dans ce numéro de *Théâtres du Monde*, de présenter, en traversant les siècles, et en parcourant les territoires les plus variés de l'esprit, de pénétrer au cœur de cette partie la plus intime de notre rapport au monde : la temporalité. Nous avons abordé, à travers des œuvres dramatiques aussi prégnantes et aussi diverses que celles de Sophocle, de Lope de Vega ou de Shakespeare, de Goethe ou de Nestroy, de Jean Anouih, de Dario Fo ou de Sam Shepard, cette mystérieuse « donnée immédiate » qui nous est consubstantielle. Nous n'aurons sans doute pas réussi à épuiser l'interminable interrogation qui obsède les humains. Mais peut-être les questions que soulèvent les œuvres dramatiques ici exposées nous auront-elles aidés à mieux cerner l'étrangeté de ce présent qui sans cesse nous fuit et nous échappe…

Le temps de la scène est peut-être le reflet du temps de notre vie. Du moins peut-on espérer qu'il aura été divertissant – et pas seulement déconcertant. Divertissant, certes, mais pour qui, pour quel spectateur ?

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° 25 : De l'amour au théâtre (2015)
* N° 26 : Théâtre et philosophie (2016)
* N° 27 : L'Étranger (l'autre) au théâtre (2017)

ÉTUDES
SUR LA TEMPORALITÉ
AU THÉÂTRE

LE TEMPS APOCALYPTIQUE : SCÈNES DU JUGEMENT DERNIER CHEZ SOPHOCLE, SHAKESPEARE ET STRINDBERG À LA LUMIÈRE D'ARISTOTE ET HEIDEGGER

Dans la *Poétique* d'Aristote, drame et récit, historique ou épique sont essentiellement identiques : ils sont des mises en forme du devenir, des temporalités construites. Aristote inaugure – ou entérine – ici l'absolue primauté du récit (*mythos*) dans l'art et la pensée en Occident. Toute production culturelle est mimésis : non pas imitation simple à l'identique du tout venant du réel, mais restitution sensée des événements. Mieux encore : restitution du sens aux événements, par la mise en ordre, l'agencement (*synthesis*) des fragments d'un discours. L'équivalence des genres dramatique et épique n'est sans doute pas la prérogative de la culture occidentale, mais elle l'est sous cette forme spécifique de la réduction du divers, de l'élagage de l'inessentiel, qui laisse apparaître la logique qui relie les faits les uns aux autres. Ce n'est pas donc l'Être qui apparaît dans l'art, mais c'est le sens de l'Être, ou l'Être comme temporalité.

Les actions deviennent en effet des événements et non plus simples faits en proportion de leur clarté signifiante. De tous les genres, le dramatique est donc le plus logique, car sa longueur, brève en comparaison de l'épopée, laisse apparaître la substantielle jointure des événements. Le drame est donc le genre qui commente le monde physique et lui donne un sens. Or, la *Poétique* opère ici une réduction fondamentale du texte métaphysique à la tragédie. Qu'un traité de la comédie fût réservé à un autre ouvrage ou non importe peu, car les principes mêmes de la poétique sont déjà posés et l'écartent essentiellement.

Ce qui fonde la supériorité de la tragédie sur l'Histoire et sur l'épopée est déjà énoncé, et suffit. Comparée à cette perfection mimétique, la comédie relèvera sans doute davantage d'un agrément, d'une farce visuelle. Dans la tragédie, le temps se fige d'une clarté insurpassable en trois mouvements, début, milieu et fin, articulés par une logique de la connaissance (*mathesis*), ou plutôt de la reconnaissance. Tout tient pour Aristote dans cette forme de connaissance propre à la tragédie, l'*anagnorisis*. Toute la question est donc de savoir en quoi consiste non pas cette reconnaissance (puisque cela est l'objet transparent de la tragédie), mais quel type de connaissance cela apporte au spectateur.

Pour le comprendre, il faudra sortir du cercle de l'exemple canonique de la *Poétique* : le cas d'Œdipe pour qui la péripétie coïncide avec la reconnaissance et, presque aussitôt, avec le châtiment. Ce mythe déjà connu (y compris du spectateur athénien) obscurcit notre vision en la réduisant à l'intellection parfaite d'un enchaînement des actions. Le spectacle, à force de resserrer les moments du drame, devient un raisonnement concentré, une intuition intellectuelle ; Aristote s'émerveille devant la beauté d'une démonstration logique. Le temps du théâtre ressortirait donc davantage à la Métaphysique (aristotélicienne d'abord) qu'à l'Histoire. Cette autre lecture de la poétique dramatique suggère que le sens au théâtre serait donné d'un coup, dans le *punctum* d'une expérience esthétique, plutôt qu'il n'y

serait un apprentissage mimétique. L'écart se creuse entre temps du récit et temps du théâtre. Le premier récupère, sous la plume de Ricoeur, tout le didactisme de la mimésis en construisant progressivement une totalité, quand le second conduit au mouvement immobile. Le théâtre serait la manifestation, au cœur de l'affairement de nos vies, de cette temporalité authentique que Heidegger nomme « ekstase ». Sa lecture du livre X des *Confessions* de Saint Augustin, plutôt que celle qu'en fera Ricoeur, permet alors non seulement de caractériser la temporalité théâtrale, mais aussi d'en préciser le contenu existentiel. De la tragédie grecque au drame moderne, il y est sempiternellement question d'une Justice énoncée soit à contretemps par le devin[1], soit hors-temps par Zeus qui proclama que « la loi de la science serait le prix de la douleur »[2].

La double temporalité

Le drame défini par Aristote est donc la forme téléologique du temps qui permet la reconnaissance du héros – et la connaissance de cette reconnaissance par le spectateur. L'on voit très bien ce que reconnaît le héros : la faute d'Œdipe, les mésinterprétations intempestives des événements par lui-même ou ceux qui l'entourent : Créon, Tirésias, l'hybris qui les emporte à son tour dans l'affrontement violent et précipite un dénouement violent. Le fait est accompli, l'on n'y reviendra pas, et le temps qui reste donne à voir la reconnaissance de culpabilité et le châtiment. Tout ce qui demeure au spectacle est la distance qui sépare un spectateur avisé d'un acteur ignorant. La tragédie se nourrit donc de cette double temporalité, subie sur scène et comprise sur les gradins, et a certainement une fonction didactique : le théâtre permet d'échapper à l'emprise du temps et d'exercer son jugement philosophique dans des situations concrètes, dans des enchaînements d'actions exemplaires. La double temporalité théâtrale se matérialise visuellement sur scène et l'on y voit deux mondes se contredire : le monde sublunaire des erreurs et des errances humaines et le monde immobile de la connaissance. D'un côté le mouvement tortueux et centrifuge d'Œdipe qui déclare vouloir démasquer le coupable et fait tout pourtant pour ne pas le voir, d'un autre côté la flèche inéluctable du temps de la connaissance qui vise implacablement sa cible. La cible de la flèche, figure constante de la métaphore grecque de la vérité, est donc Œdipe lui-même, Œdipe révélé à soi-même. On comprend pourquoi la connaissance coïncide

[1] « L'art de Calchas n'est pas vain, et la Justice accorde de comprendre à ceux qui ont souffert », Eschyle, *Agamemnon*, trad. E. Chambry, Garnier Flammarion, Paris, p. 139-140. On préférera la traduction de Leconte de Lisle : « La science de Calchas n'était point vaine, et la justice enseigne l'avenir à ceux qui souffrent », mise en ligne en version bilingue sur le précieux site remacle.org.

[2] *Ibid.*, p. 138. La traduction de Leconte de Lisle : « Il conduit les hommes dans la voie de la sagesse, et il a décrété qu'ils posséderaient la science par la douleur. »

ici avec la reconnaissance : c'est dans le passé que se tient la vérité du présent. Mouvement et immobilité coïncident dans ce point à quoi se réduit la ligne temporelle : péripétie-reconnaissance-châtiment. À la fin de la pièce, le monde erratique des faits contingents et le monde immobile des faits connus, passés dans le savoir, qui ne peuvent devenir autres que ce qu'ils sont et ont été, se rencontrent dans l'expérience théâtrale.

Le temps au théâtre n'est donc pas le temps d'un récit. Dans *Temps et récit*, Ricoeur a voulu subsumer les deux genres sous la catégorie du mythe afin que le sens advienne à l'issue de la lecture ; pour cela il généralise la poétique d'Aristote en oubliant que la préférence aristotélicienne pour la tragédie n'est pas anecdotique. Elle ne tient pas seulement au fait que le récit structurant – le *mythos* proprement dit — est doublé par des récits secondaires, interpolés, jusqu'à disparaître entièrement, mais aussi à ce que, par le jeu des voix narratives, la position du lecteur n'est pas celle du spectateur. L'enjeu est la (bonne) mimésis, telle que l'avait définie non Aristote, mais Platon. La mimésis qui fait parler tant de personnages comme si l'auteur était ces personnages est trompeuse et ne permet pas d'assurer le jugement. Le lecteur d'épopée (et tout ceci bien sûr vaut a fortiori pour le roman) n'a aucune place fixe : il regarde tantôt de l'intérieur, tantôt de l'extérieur, tantôt suivant la voix et l'avis d'un traître, tantôt d'un juste. Au contraire, on l'a vu, le spectateur contemple depuis l'amphithéâtre le spectacle des malheurs d'autrui, et ne s'en rapproche au mieux qu'avec l'infinie distance de la pitié[3]. En un mot, le théâtre est un art philosophique, l'écriture narrative un art historique. Même *in medias res*, la pièce est un après-coup qui la rapproche effectivement du mythe, du conte, de la légende ; elle met à la distance de l'artifice le contingent et l'historique. Toute pièce prise dans l'actualité historique suscite un malaise essentiel chez le spectateur. Il ressent ce dégoût face à la tromperie sophistique possible de toute mimésis qui fait parler, mais de quel droit ?, les vivants et les morts.

Dans la tragédie grecque, la temporalité noématique du théâtre jaillit avec évidence de la nature même des sujets, exemplaires, universaux. Toute l'histoire est connue d'avance et il ne reste au spectateur qu'à apprécier finement comment cela arrive. Il connaît tous les faits, il ne lui reste qu'à s'en purger (*catharsis*) pour jouir de la logique implacable de l'enchaînement. La beauté des drames modernes, naissant dans le théâtre élisabéthain et théorisée au XIXe siècle, réside dans la rencontre spectaculaire du plan historique, factuel et du plan noématique. L'on y tient l'histoire dans le mythe. C'est pourquoi le théâtre à la fin du dix-neuvième siècle, sous l'appellation large et générique du symbolisme, fait se rencontrer deux avant-gardes de la mise en scène naissante : le réalisme et l'abstraction. Par exemple, la mise en scène de *Pelléas et Mélisande* en 1902 reproduit les costumes et les décors des tableaux d'Holbein, comme s'il s'agissait d'une pièce historique. Mais d'un

[3] Éric Lecler, « La tentation de la pitié (à propos de la catharsis, Aristote et Saint Augustin) », *Le Mal et le malheur au théâtre*, Avignon, Éd. ARIAS - PU d'Avignon, *Théâtres du Monde*, n° 23 (2013), p. 37-46.

autre côté, la scène est séparée de la salle par une gaze transparente qui irréalise toute chose. La pièce littéraire, pour la première fois dans l'histoire du théâtre français, est, presqu'intégralement, musicalisée. Sur la scène symboliste, de manière générale cette fois, danse, peinture, lumière et musique coexistent avec le monde réaliste. La légende wagnérienne a fait un effet certain sur le théâtre symboliste, mais celui-ci l'infléchit vers le temps historique de la vie des hommes : condition précaire de l'existence dans le « tragique quotidien » (Maeterlinck), facteurs héréditaires (Ibsen sera beaucoup joué par Lugné-Poe), psychologiques (jeu de l'acteur dirigé par Stanislavski, Strindberg et son « Théâtre intime ») et sociaux. Le temps où se déroule la pièce symboliste est indécis par nature car il tente d'appartenir de front à deux temporalités : l'une historique, l'autre idéelle. Mallarmé donne un nom à ce temps qui n'est ni tout à fait mythique, ni tout à fait actuel : « la légende » : « voici à la rampe intronisée la légende… »[4]. L'on observe mieux qu'ailleurs sans doute cette double temporalité dans les dernières pièces de Strindberg. Dans *La Sonate des spectres*, le texte contemporain, réaliste, raconte comment un jeune homme, héros des journaux pour avoir sauvé un enfant d'un incendie, fait l'apprentissage du monde et de l'amour. Cette éducation sentimentale est, comme chez Flaubert, déceptive ; la pièce montre son initiation au renoncement. Dans l'acte final, il abandonne la jeune fille, convoitée à l'acte I, à la mort. L'acte central de ce « roman » de la désillusion consiste en un dîner où les membres et proches de la famille de la jeune fille et le mentor du jeune homme révèlent leurs identités secrètes, se mettent à nu pour un Jugement dernier qui les envoie aux Enfers (derrière le paravent). Le dîner des spectres est, des trois actes, le plus irréaliste. Tout cela tient à ce que la courte pièce, qui présente en raccourci les ingrédients du roman réaliste balzacien (histoire familiale de tromperies, de petits complots acculant les uns à la faillite et au suicide, les autres au déclassement) est parcourue d'hypotextes mythiques : *La Walkyrie* de Wagner, Hummel jouant ici le rôle de Wotan, *Faust* de Goethe, le savant étant l'étudiant Arkenholz qui apprend ici l'amour et le mal, le bouddhisme nihiliste enfin en sus de références chrétiennes au Jugement dernier et à l'Apocalypse. La pièce de chambre est un palimpseste dense, où le réalisme contemporain repose sur des forces mythologiques toujours actives. Au début de la pièce, l'étudiant Arkenholz et Hummel contemplent depuis la rue l'intérieur d'un immeuble bourgeois. Ils miment alors la position de spectateur (celle aussi du diable de Cazotte qui soulève les toits pour observer les mœurs des hommes), toujours extérieur à l'action, à la prose du quotidien dont il s'extirpe pour en devenir la conscience sceptique. À la fin de la pièce, il n'est même plus d'effet de réel ni de décor factice : la durée narrative s'abolit enfin dans le tableau qui descend finalement sur la scène : une reproduction de *L'île des morts* de Böcklin. Le temps du théâtre se fige alors dans le moment du dévoilement gnostique : le tableau immobile d'un savoir spectral.

[4] Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 2, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 156.

L'achronie

La Sonate des spectres se donne à nouveau à voir, en miniature, en abyme, à la fin de la pièce, quand elle montre ce voyage vers les limbes. Sonate et tableau abolissent doublement le roman réaliste du texte. Curieusement, toutes les pièces citées jusqu'ici ont une structure thématique commune. Dans *Œdipe roi*, qui guidait au début la lecture aristotélicienne de la tragédie, dans *La Sonate des spectres*, mais également dans tous les exemples évoqués (*La Walkyrie*, *Faust*, les drames d'Ibsen), le temps du théâtre est un dévoilement de la mort, factuelle (Sigmund, Faust, la jeune fille) ou symbolique (Œdipe). Dans tous les cas elle est symbolique à double titre, puisque la distance théâtrale ne cesse de rappeler au spectateur que lui aussi doit se déprendre des illusions mimétiques et prendre conscience qu'il est au théâtre, se placer dans une (a)temporalité transcendantale. Le regard déssillé se tourne alors vers la vérité négative et paradoxale de la scène réussie : qu'on n'y voit plus rien.

Le temps du théâtre n'est donc pas le temps narratif constructif du sens tel que le rêvait Ricoeur qui subsumait tout récit sous la théorie aristotélicienne de l'agencement des parties *construisant* l'unité *partes extra partes* du sens. Selon Ricoeur, raconter, ce serait donner sens à la vie, l'humaniser de part en part, et donc lui trouver un sens moral[5]. L'*ethos* est éthique. Or, le temps du spectacle tient davantage à une autre tradition protestante : celle de l'aveu, de la *destruction* totale d'une image de soi dans une mise à nu collective. Il n'y a catharsis que s'il y a aveu conscient et proféré, jeu d'une négativité infinie s'apparentant à une destruction cruelle. C'est ce qu'ont appris Bergman et le premier Lars von Trier du théâtre de Strindberg. Le contenu narré de l'aveu n'est pas le ressort dramatique du spectacle : peu importent les explications du passé embrouillées de l'acte deux de la *Sonate des spectres*. Strindberg s'y moque d'ailleurs des ressorts romanesques de son siècle : l'amour et les finances. L'important est la reconnaissance du monde du péché, du dépérissement, de l'affadissement vital. Le cœur du drame est entièrement le présent : ni ses causes, ni ses conséquences. Ricoeur fait du livre X des *Confessions* de Saint Augustin le cœur de la démonstration de *Temps et récit*, pour montrer comment le récit bâtit dans la confession narrative un présent actuel porteur du sens : l'esprit surmonte la *distentio animi* (*retentio* du passé, *protentio* vers le futur et *attentio* au présent) en configurant un temps pour l'expérience humaine, un temps orienté. Choisir les *Confessions* pour établir une théorie du temps narratif permet de soumettre l'expérience au modèle téléologique et confessionnel : il s'agit bien pour le présent (que ce soit de l'écrivain ou du lecteur) de juger le passé et de préparer un autre futur (la conversion). Or au théâtre, le présent dans lequel le passé transite vers le futur, pour reprendre l'image augustinienne, ne ressortit qu'aux

[5] « [L]e temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et [...] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle », P. Ricoeur, *Temps et récit* I, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 65.

récits éventuels et ponctuels faits par les personnages. Dans la tragédie, la faute (*harmatia*) et l'erreur (*atè*) l'emportent sur la capacité de l'homme expérimenté à saisir sa chance (*kairos*), et il n'est pas certain qu'il y ait progression éthique de l'expérience plutôt que retournement (*metabasis*). La construction narrative est secondaire, au mieux rapportée plutôt que jouée dans l'actualité de la représentation.

Le théâtre est pourtant bien un genre du présent, car contrairement à l'épopée et à l'histoire, il ne narre pas des faits passés mais montre des actes actuels. Il faut alors distinguer ce présent théâtral absolu du présent narratif entièrement transit par le passé. « Longtemps je me suis levé de bonne heure » est un bon début pour un roman de la durée, alors que le lever de rideau ouvre sur une scène vierge. Même quand, à l'inverse, l'histoire est bien connue, comme celle des mythes grecs, il n'y a pas de durée puisque la fin est déjà donnée dès le prologue. C'est le point de vue de Calchas ou de Tirésias qui prévaut. La transcendance du présent est produite dès le lever du rideau : le spectacle produit la présence sidérante, hors du temps expulsé de l'enceinte du théâtre. La mise en scène comme art naît à la fin du dix-neuvième siècle de cette prise de conscience d'une achronologie dramatique. Elle naît des prescriptions de Wagner pour la création de ses opéras, et surtout de son idée révolutionnaire : plonger la salle du Festspielhaus de Bayreuth dans l'obscurité et baigner au contraire la scène de lumière électrique. Avant même *Parsifal*, le drame est techniquement une apparition donnée à la contemplation. C'est le sens de la célèbre formule où Gurnemanz (acronyme de Wagner au w près) présente Montsalvat à Parsifal : « *Zum Raum wird hier die Zeit* », ici le temps devient espace, en un processus initiatique qui doit permettre l'illumination du jeune homme[6]. Sur scène, les personnages se déplacent moins dans l'espace que dans le temps : Gurnemanz montre à Parsifal un décor changeant à vue alors qu'il sont immobiles, et c'est à ce moment qu'il énonce qu' « Ici, le temps devient espace ». Le temps musical (wagnérien, en particulier), non linéaire, se déploie par l'expansion de cellules motiviques, et modélise une scène statique, visant moins à édifier qu'à rassembler dans une contemplation. William Kentridge reprendra le procédé dans sa mise en scène de *La Flûte enchantée* : dans le royaume magique où a pénétré Tamino, les personnages poursuivent leur quête en demeurant immobiles, en mimant la marche sur un tapis mécanique qui les fait demeurer au même endroit. L'initiation, le mystère, d'essence théâtrale, n'a donc rien de commun avec le progrès du *Bildungsroman*, en dépit de l'admiration sans borne que son inventeur vouait à l'opéra de Mozart et Schikaneder.

Que le temps devienne espace ne peut signifier qu'une chose : le ralentissement du mouvement permettant la fixation d'une image, dans une intuition. Le

[6] Le modèle peut être ici, comme dans la pièce de Strindberg, l'illumination bouddhique à quoi doivent atteindre les deux jeunes niais de ces pièces, plutôt qu'à la formation (narrative et romanesque). Hummel se compare à Wotan de manière implicite dans l'acte I, mais il a aussi de Gurnemanz l'initiateur.

temps linéaire du déroulement textuel est brisé par la ligne verticale du contre-point ; la durée profane de l'affairement est débordée par le flux nostalgique, la nostalgie d'un ordre sacré et transcendant, entendu par Wagner dans la musique de Palestrina. De la tragédie grecque au drame shakespearien, romantique, et jusqu'au théâtre de chambre de la modernité au début du vingtième siècle, le théâtre échappe au réalisme par le paradigme musical, puisque la musique est pure temporalisation – au sens aussi d'un ralentissement visant l'arrêt du mouvement. Elle donne corps sonore au rythme selon une logique qui n'est pas celle de quantités égales continues, qui n'est donc pas chronologique, jusqu'au point où l'espace scénique est rendu à sa nature essentiellement temporelle.

Toute « représentation » du monde s'accomplit certes à la fois dans le temps et l'espace, parce qu'ils sont les deux formes de l'aperception transcendantale. Mais l'art permet que la scène donne à voir le monde noématique qu'est le temps pur, lieu de tout le monde sensible. L'espace est en effet secondaire dans l'ordre du savoir : il n'est qu'un effet de la projection de l'ordre et de la figure dans le chaos sensible ; or, pour qu'il y ait un devant et un derrière, il faut d'abord qu'il y ait un avant et un après.

La succession rend possible la spatialisation : « L'image pure de toutes les quantités (*quantorum*) pour le sens extérieur est l'espace, et celle de tous les objets des sens en général est le temps. »[7]. Point n'est besoin sur scène de l'articulation narrative (en trois mimésis selon Ricoeur : celle du vécu pré-narratif, celle du monde narré et configuré par l'auteur, puis celle du monde définitivement reconfiguré par le lecteur), car la Raison donne déjà (a priori) la forme à l'existence, le monde comme forme pure. La magie du théâtre est de parvenir à cette épuration du monde des choses au monde des choses en soi – et c'est ainsi que Wagner, grand lecteur de philosophie, entendait la leçon idéaliste : c'est le temps qui devient, c'est à dire produit par l'art(ifice), l'espace. « Le temps, disait Kant, ne peut pas être intuitionné extérieurement, pas plus que l'espace ne peut l'être comme quelque chose en nous »[8] ; au contraire, l'impossibilité de percevoir la forme interne qu'est le temps dans l'espace est abolie sur scène. De fait, elle n'est pas seulement pour des raisons pratiques un espace limité : elle est un espace immobilisé par l'axe vertical du temps inchoatif.

Recapitulatio

Si l'agencement dramatique est, comme le voulait Aristote, un agencement logique, quel savoir livre-t-il ? La logique du récit peut être en effet une logique édifiante (on l'a vu pour Ricoeur) et le parcours du héros romanesque jaugé à

[7] Kant, *Critique de la raison pure*, II, I « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », trad. par A. Tremesygues et B. Pacaud [1944, Paris, PUF, 1984, p. 153.
[8] *Ibid*., I, « Esthétique transcendantale », Première section, § 2, p. 55.

l'aune d'un apprentissage, fût-ce pour insister sur son contenu déceptif – ce que développe Lukacs dans *Théorie du roman*.

La logique du théâtre sera davantage d'ordre religieux, car elle fait prévaloir l'ordre achronique du symbole.

Or, et tous les exemples observés jusqu'à présent le confirment, il semble qu'on ne se dépouille pas impunément du temps de l'histoire. La gnose contenue dans l'*anagnorisis* est double : elle dit à Œdipe qui il est en lui apprenant surtout à se défaire de ce qu'il est, à se crever les yeux, après que Jocaste (premier épisode de reconnaissance dans la tragédie – omis par Aristote) s'est tuée. De même au centre de la *Sonate des spectres*, tous les personnages disparaissent l'un après l'autre derrière de paravent, puis l'héroïne meurt au troisième acte. Ne reste qu'un jeune étudiant qui sait désormais tout, c'est-à-dire rien : que le rien l'emporte. De même à la fin d'*Hamlet*, et de toutes les tragédies shakespeariennes aux fins ambiguës. Sans disjonction temporelle, la porte du temps demeurerait fermée, et c'est en sortant de ses gonds qu'elle s'ouvre. La disjonction temporelle met fin à la belle conjonction (*synthesis*) des actions de la poétique classique du sens. Il y a peut-être derrière la métaphore shakespearienne souvent citée : « *The time is out of joint* » (*Hamlet*, Acte I, sc. 5), l'image de la porte des Enfers que le Christ fera littéralement sauter, quand, à partir du bas Moyen-Âge, il descendra dans ce nouveau lieu, dont on ne sait s'il est temps ou espace, les limbes[9]. À prendre littéralement, cette image, représentation d'un lieu limite (c'est le sens de *limbus*), théologique plus que temporel, désigne donc le théâtre comme un espace-temps de la limite aux frontières du salut et de la perdition.

Là encore le modèle de la *Sonate des spectres* est éclairant : la scène est un tribunal du Jugement dernier. C'est-à-dire non pas du jugement sur les actions, qui, à la fin de l'histoire, devrait permettre d'évaluer la vie du héros, mais de cette *recapitulatio* qui saisit dans un instant tout le sens du devenir dans l'acte simultané d'une destruction qui fait advenir la chose en son essence[10]. Figure impossible certes, effet scénique de la sidération, sans doute. La mimésis trouve ici un autre nom : reprise du réel, sa désintégration, son assomption comme apparence dénoncée, savoir d'apparence – scène du Jugement dernier, dans la mesure où ce dernier est la limite entre la chose qui est et ce qu'elle n'est plus – son spectre. À la fin de

[9] Si la porte des Enfers est souvent mentionnée dans les Écritures, les limbes appartiennent à l'Évangile apocryphe de Nicodème. On les trouve aussi dans *La Légende dorée* et *La Divine comédie*. C'est le lieu des Enfers d'où le Christ vient extraire les âmes des justes qui s'y sont trouvés parce que leur existence précédait sa venue. Les limbes cherchaient à résoudre par la représentation une contradiction du temps théologique et du temps historique.

[10] La *recapitulatio* est un concept théologique très précis permettant à saint Irénée de penser le paradoxe de la fin du Temps. L'incarnation répète entièrement l'histoire de l'humanité, et par cette *redintegratio*, l'abolit, Cf. A. d'Alès, *La doctrine de la récapitulation en saint Irénée*, in *Recherches de science religieuse*, Paris, 1916, t. VI, p. 185-211. Le concept sera repris en allemand avec une belle postérité comme *Aufhebung*.

ses périples, le personnage malheureux n'acquiert pas un savoir qui l'exempte du mal. Le futur salut du personnage est reporté à d'autres pièces (*Œdipe à Colone* par exemple), à moins que toute l'histoire accumulée ne s'achève dans un bain de sang (*Hamlet*), un suicide collectif (*La Sonate des spectres*), voire dans un grand embrasement apocalyptique du monde entier (*Le Crépuscule des dieux*). Le temps n'y est pas téléologique (logique de l'aboutissement), et s'il faut envisager un salut, il ne peut être que d'ordre messianique (logique du retournement).

En termes païens, le théâtre apprend à mourir. Il ne s'agit pas tant de se connaître comme on connaîtrait une vérité extérieure, mais de se transformer, le temps d'un exercice spirituel. Michel Foucault insiste sur cette dimension grecque du savoir (qui se transmet sans solution de continuité dans le christianisme) pour quoi l' « *epimeleia heautou* » (savoir et souci de soi) l'emporte ou inclut le « *gnôthi seauton* » (connaissance de soi), depuis *Alcibiade* (où la question était encore de se connaître *pour* diriger les autres) jusqu'à Descartes dont la conception scientifique du savoir marquerait selon Foucault un point de rupture. Le théâtre philosophique pourrait donc être au contraire éthopoétique – pour donner à l'*êthopoiein*[11] son adjectif –, car son modèle serait l'exercice spirituel. Il s'agissait dans l'*exercicatio* antique de se mettre en situation de mourir ce jour présent, de réduire le cycle des saisons et des âges à une seule journée et se mettre en ordre pour mourir[12]. L'analogie avec l'expérience théâtrale et sa réduction temporelle est frappante. Ainsi les tragédies (shakespeariennes en particulier) reprennent selon nous l'exercice stoïcien de la *praemeditatio malorum* : l'on imagine le pire en se le représentant arriver actuellement[13]. Les épicuriens pratiquaient un jeu de rôles destiné à mieux contrôler ses représentations. Foucault en donne deux exemples typiques : le père d'Untel est mort, comment réagir ? Le père d'Untel l'a déshérité..[14]. Voici en germe la trame de *Hamlet* et de *King Lear*. Lear déshérite et répudie Cordélia, avant de connaître la destruction de son orgueil et d'un royaume de mensonges. La lande sera le désert de sa purification, en même temps que son double dramatique, le comte de Gloucester, devra perdre la vue pour voir le vrai. L'un « reconnaîtra » sa fille, l'autre son fils, à la fin d'une Apocalypse, la tempête et la guerre qui détruisent le monde ancien. Les personnages se jouent à eux-mêmes leur mort symbolique, deviennent devins en s'aveuglant au monde extérieur, et jouent leur mort *pour* les spectateurs[15].

---

[11] L'on trouve le mot chez Plutarque et Denys d'Halicarnasse, Cf. Michel Foucault, *Herméneutique du sujet. Cours au collège de France 1981-1982*, F. Gros (éd.), Seuil/ Gallimard, 2001, p. 227.
[12] *Ibid*., p. 340.
[13] *Ibid*., p. 482. Ce type d'exercice par la fiction imaginative diffère de celui où l'on s'exerce réellement, par exemple à ne pas céder à un désir, à un appétit, p. 482-483.
[14] *Ibid.* p. 483
[15] Au sommet des exercices antiques figure la méditation de la mort : lettre XII de Sénèque, ou Marc-Aurèle, VII, 69, ou II, 5, *Ibid.*, p. 483.

Conclusion

La logique des actions délivre la scène de la facticité du devenir ; la scène est réduction de l'espace et du temps à une dimension essentielle, par destruction de la représentation qu'on se fait du monde. La destruction consiste à le représenter une dernière fois, ou plutôt : dans son état dernier, *in tempore mortis*. L'achronie théâtrale n'est donc pas vide de contenu existentiel mais, au contraire, donne à l'existence pure, tremblement de l'être et du néant, la seule forme adéquate à sa précarité, une représentation. À rebours de la lecture de Ricoeur, elle n'opère pas une intégration de l'individu dans la société des hommes, mais la pure *desintegratio – redintegratio* dans l'ordre de l'esprit. L'illusion comique joue ce drame idéal par excellence dans toutes les scènes de mise à mort symbolique des personnages et permet au spectateur de mourir à soi-même par la préméditation (*praemeditatio malorum et mortis*). Il est placé non pas *avant* le néant, mais *devant*, déjà plongé dans la destruction de soi, et donc un peu au-delà. *In articulo mortis*, le théâtre opère une distension de l'âme (*distensio animi*) dont Augustin ne l'aurait pas crédité et fait, mieux que le récit sinueux des *Confessions*[16] retenu dans les séductions de la mémoire, passer la vie dans la mort – et inversement.

Éric LECLER
Université d'Aix-en-Provence

[16] Outre les analyses augustiniennes de *Être et temps*, Heidegger donne en 1921 une « Interprétation phénoménologique de *Confessiones* Liber X » qui restitue au discours toute sa charge théologique et existentielle, sans réduire ce livre à une philosophie du temps narratif – Cf. M. Heidegger, *Phénoménologie de la vie religieuse*, trad. J. Greisch, Paris, Gallimard, 2012, p. 193-278.

TEMPORALITÉ ET SÉQUENCES MOYENNES DANS *LE MISÉRICORDIEUX VÉNITIEN* (*EL PIADOSO VENECIANO*) DE LOPE DE VEGA

« Le théâtre est toujours ce rapport temporel impossible,
cet oxymore du temps, sans lequel il ne ferait voir et
vivre ni l'histoire ni notre temps vécu. » (Anne Ubersfeld[1])

Parler de temporalité au théâtre n'est certes pas chose facile. Cela suppose déjà que l'on sache de quoi l'on parle exactement, et, le cas échéant, l'analyse de la temporalité à l'œuvre dans une pièce de théâtre – classique ou moderne – est une entreprise assez étrange, délicate, et qui demande beaucoup de rigueur. Mais qu'appelle-t-on au juste « temporalité » ? Avec Alain Rey, il faut distinguer aujourd'hui deux acceptions possibles : l'une, grammaticale, « Caractère temporel, valeur temporelle, expression du temps », l'autre, philosophique : « Caractère de ce qui est dans le temps ; le temps vécu, conçu comme une succession, considéré dans son ordre « avant-après (*statique temporelle*) et dans le fait qu'un « après » devient un « avant » (*dynamique temporelle*) Cf. Sartre, *l'Être et le Néant*, II. 2. « La Temporalité[2] ». La difficulté dans l'appréhension de cette notion est au moins double dès qu'on cherche à l'étudier dans le déroulement d'une pièce de théâtre : nous avons affaire comme lecteur à la temporalité du récit si nous avons en mains une *comedia* quelconque, mais il faut bien réaliser ceci, que le temps qui se joue dans l'œuvre de fiction n'est pas de même nature que celui qu'il nous est donné de vivre. Il faut donc concevoir la temporalité du récit comme une anamorphose temporelle, soit une reconfiguration du temps commun, et dans ce cas, lecteur d'œuvre théâtrale ou lecteur de roman, le même processus est en cours : c'est la fonction occupée par le narrateur au sein du texte qui marque la temporalité. Mais une autre

[1] Nous plaçons délibérément cette étude bien lacunaire sous les auspices d'Anne Ubersfeld, grande spécialiste du « fait théâtral », dont les concepts et la méthodologie nous ont paru très explicites et opératoires. Nous renvoyons donc à son ouvrage magistral *Lire le théâtre*, Paris, 4e édition (1ère édition : 1977), éditions sociales, 1982, et pour cette citation en exergue, à la page 206.

[2] Alain Rey indique d'abord les premières acceptions historiques de « condition d'homme mortel » (1275), et de « choses temporelles, terrestres » (v. 1190), ainsi que le sens de « caractère de ce qui est éphémère » qui vient du latin chrétien *temporalitas*. Nous retiendrons plutôt pour notre étude les deux grandes acceptions actuelles, la grammaticale (en fonction dans tout texte écrit, fût-il théâtral), et la philosophique, dérivée entre autre de Sartre (1939), de *l'Être et le Néant* : voir *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, *Le Robert*, T. IV, Réal-Z, Paris, 2005, p. 1291b-1292a. Sartre y décrit les trois « extases » temporelles que sont le passé, le présent et le futur par rapport à la temporalisation du Pour-soi (c'est-à-dire, de l'être conscient, incomplet, ouvert).

difficulté est la suivante : la même œuvre, *El piadoso veneciano*, par exemple, lorsqu'elle a été – ou pourrait l'être encore de nos jours ou dans un futur plus ou moins lointain – représentée dans un théâtre espagnol du début du XVIIe siècle[3], nous invite alors à une temporalité plus spécifiquement théâtrale puisqu'il s'agit de celle de la représentation elle-même. La temporalité de la représentation faisant intervenir essentiellement la durée de la pièce, un rythme et un temps qui dépendent exclusivement de la toute-puissance du dramaturge, la temporalité des acteurs et celle des spectateurs, nous nous intéresserons plutôt à la temporalité du discours telle qu'un lecteur d'aujourd'hui du *Piadoso veneciano* pourrait l'appréhender. Mais outre la première difficulté qui consiste à savoir le plus exactement possible ce qu'est la temporalité en général et en particulier, dans une pièce donnée, il y a ce problème inhérent à l'analyse de la temporalité théâtrale : « il est plus aisé de saisir les dimensions de l'espace que celles du temps[4] ». En outre, dans la temporalité théâtrale, selon Anne Ubersfeld, il y aurait même une sorte d'ambiguïté structurale puisqu'elle définit le signifiant temporel comme « l'ensemble des signes spatiaux, en particulier ceux qui figurent dans les didascalies[5] ». C'est que le temps et l'espace ont partie étroitement liée, à tel point que l'on pourrait écrire que « espace et temps apparaissent comme la métaphore l'un de l'autre[6] ». Enfin, simplifions les choses en affirmant que la temporalité est le temps vécu par une conscience, le temps expérimenté dans le vécu quotidien où tout se joue à partir du présent, d'un présent sans cesse aboli se transformant en passé et ayant vocation à devenir du futur, dans un enchaînement qui pourrait bien être vécu dramatiquement, voire tragiquement, fatalement… Et il est clair que le passé est fait de rétentions temporelles, tandis que le futur est constitué de protentions, de projets, d'anticipations. Mais passé ou futur, c'est toujours le présent qui sert d'axe, de pivot à la temporalité, qu'elle soit existentielle, humaine, trop humaine, ou théâtrale, symbolisée alors par des personnages fictionnels et interprétée par des acteurs en chair et en os…

Cela dit, pour avancer dans l'étude de la temporalité lisible dans *El piadoso veneciano*, nous nous intéresserons délibérément à l'incipit qui offre déjà un certain nombre d'indices de temporalité (didascalies d'ouverture, début du dialogue), mais aussi à tout le premier Acte par le biais de la recherche d'indices temporels dans les

---

[3] Nous disons cela en nous appuyant sur l'autorité des anglo-saxons éminents Griswold Morley et Courtney Bruerton qui datent la composition de cette *comedia* dans l'intervalle de temps 1599-1608, si *El piadoso veneciano* a été publiée pour la première fois en 1638 (soit après la mort de Lope de Vega) dans la *Parte XXIII* de son théâtre (voir *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1968, p. 60 et 87). Il va sans dire que la traduction du titre de cette *comedia – Le Miséricordieux Vénitien* – est nôtre. Nous utilisons l'édition de la Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCL, *Obras de Lope de Vega /* XXXIII, Madrid, Ediciones Atlas, 1972, p. 389-404 principalement, et c'est nous qui traduisons.

[4] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 188.

[5] *Ibidem.*, p. 198.

[6] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 196.

séquences moyennes. Il faut entendre par là les séquences textuellement déterminées (nous retiendrons dans leur repérage la configuration des personnages évoluant au fil de l'action par des entrées et des sorties de scènes). Une étude exhaustive à partir des critères temporels aurait exigé également l'analyse des grandes séquences (correspondant à chacun des trois Actes ou *jornadas* d'une *comedia*), ainsi que des micro-séquences[7], mais l'on comprendra qu'une telle étude aurait été bien longue, et aurait débouché alors sur un véritable petit ouvrage, pour ainsi dire, ce qui ne peut convenir *hic et nunc.* Contentons-nous par conséquent de l'étude des moyennes séquences dans l'incipit de l'Acte I, voire au-delà de l'incipit, tout en donnant une idée quantitative seulement de ce qui se passe dans les deux autres Actes. En effet, si l'Acte I comprend d'après nos repérages 15 séquences moyennes (scènes), l'Acte II en offre 15 également, mais l'Acte III où l'on approche lentement mais sûrement – après le coup de théâtre final[8] – d'un dénouement heureux, ira jusqu'à 23 séquences moyennes, témoignage suffisant pour montrer que le rythme des scènes et le rôle de la temporalité « vécue » par les personnages n'ont fait que s'accroître, et s'achèvent dans une sorte de feu d'artifice spatio-temporel, pour ainsi dire…

Enfin, il conviendrait maintenant et assurément de résumer très brièvement l'argument (comme l'on disait autrefois) du *Piadoso veneciano* : Sidonio, noble vénitien, est amené à tuer le patricien Fulgencio qui faisait une cour confinant au harcèlement à son épouse vertueuse, la belle Lucinda.

Or le duel est interdit et l'homicide en duel est puni de mort à Venise. Sidonio – pourtant victime des agissements, voire de l'agressivité impudente et menaçante de Fulgencio – obligé de défendre son honneur et la vertu de son épouse, tue Fulgencio en duel, et doit s'enfuir, s'exiler aussitôt (il a l'intention d'aller à Fusina, Rovigo, et Ferrara, à la fin de l'Acte I) et pour longtemps[9]. Le couple est donc contraint de vivre séparément durant de longues années, et, à la suite de maintes péripéties frôlant la misère et le déshonneur, voire la mort, tantôt pour Lucinda, tantôt pour Sidonio, voire pour leur fille, la non moins belle Elisa, les deux familles ennemies finiront par se réconcilier, grâce à un mariage entre Elisa et

---

[7] Les micro-séquences sont de toute évidence les structures qui demandent le plus d'efforts dans l'analyse, car leur découpage dépend de nombreux critères : la gestuelle, le contenu du dialogue (ou les articulations du contenu dans un discours), les « mouvements passionnels », le mode de l'énonciation dans le dialogue (interrogatif, prière, ordre). Et pour donner une idée du temps qu'une telle analyse demanderait, que l'on songe aux 23 séquences moyennes de l'Acte III, et au nombre de micro-séquences qu'elles doivent générer !...

[8] En effet, notre « miséricordieux » Vénitien (Sidonio), bien que sachant le sort qui l'attend, retourne à son foyer pour se faire arrêter, et afin que les deux mille ducats offerts à qui le ferait prisonnier profitent à son épouse. Mais le « Grand Duc » (Doge) pardonne à Sidonio l'homicide de Fulgencio. Tout se termine bien, avec le mariage d'Otavio – le fils du défunt – et d'Elisa – la fille de Sidonio et de Lucinda – soit la réconciliation des deux familles ennemies (*op. cit.*, p. 437a – 438b).

[9] À la fin du dernier Acte, Lucinda nous dit que l'exil a duré six longues années.

Otavio, le fils du défunt Fulgencio, car l'amour a plus d'une flèche à son arc, comme nous le savons tous…

Intéressons-nous maintenant à la temporalité telle que le lecteur peut l'appréhender au cours et dès le début de l'Acte I.

I. Temporalité et onomastique des personnages

Le rapport du nom des personnages au temps et à la temporalité n'est pas non plus des plus évidents. Cependant, en étudiant l'onomastique des personnages intervenant à l'Acte I, il nous a paru exister un certain rapport à la temporalité, assez complexe tout compte fait, car à la fois réel et arbitraire. Par ailleurs, il est possible de considérer que tout nom a une histoire, y compris pour les noms propres, patronymes et prénoms. Un prénom – et peu importe dans quelle langue, dans quelle culture – apparaît bien à un moment donné, selon des circonstances et causes précises, diverses, quand la mode ne s'en mêle pas depuis peu. Et lorsqu'un écrivain, un dramaturge choisit tel ou tel nom, ou prénom pour un personnage, il ne le fait pas lui-même sans raison ni intention. Tout nom a donc une origine, par conséquent une histoire, et s'inscrit dans l'histoire, le temps et la temporalité. Dès l'ouverture du *Piadoso veneciano*, les cinq premières séquences moyennes, et successivement, les didascalies, nous indiquent les prénoms suivants : Fulgencio, Leoncio, Persio, Tadeo, Lucinda, Sidonio. Soit six sur neuf (les autres seront : Julia, Gerardo, Otavio), neuf autres prénoms restant à employer dans les deux Actes suivants. Il y a aussi le cas des personnages seulement cités par leur fonction (donc anonymes) : « un capitaine », « un secrétaire », « un tambour », « un alguazil », « le duc[10] de Venise », « sénateurs », « musiciens », « hallebardiers », « alguazils ». Il est aisé de remarquer que Lope de Vega n'a pas cherché à ce niveau « un effet de réel », comme dirait Roland Barthes, puisqu'aucun de ces prénoms n'est particulièrement italien… or cette *comedia* se déroule à Venise, dans une très large mesure, et son auteur connaissait bien l'italien[11].

Toutefois, certains de ces prénoms ont une origine latine, parfois grecque, et cela pouvait peut-être paraître suffisant – même pour les spectateurs lettrés du XVIIe siècle – pour qu'ils soient acceptés ou pris pour des prénoms italiens. Quant aux autres spectateurs, le public populaire, la plupart de ces prénoms pouvaient bien leur paraître italiens, sans difficulté, par leur ignorance de l'italien et l'étrangeté exotique de leur sonorité…

---

[10] Lope de Vega a rendu par « duque » (duc) le *dux* latin à l'origine de l'italien (vénitien) *doge*. La ressemblance phonétique approximative *duque / dux* est assez heureuse.

[11] Par contre nous n'avons aucune preuve d'un séjour quelconque de Lope de Vega en Italie, et à Venise en particulier, si de rares « lopistes » pensent que cette hypothèse n'est pas absurde.

Fulgencio (Fulgence), le prénom[12] du patricien vénitien qui aime passionnément la femme de Sidonio, et qui ne reculerait pas à tuer celui-ci devant le refus vertueux de Lucinda, est bien un prénom d'étymologie latine, dérivant de *fulgens*, « resplandissant », « brillant ». Dans ce cas précis, la temporalité selon nous s'exercerait déjà au niveau du choix d'un tel nom. En effet, le latiniste Lope de Vega n'a pas dû choisir ce nom au hasard, mais pour son étymologie même, Fulgencio renvoyant à *fulgens*[13], certes, mais aussi à *fulgor* (éclat) et *fulgur* (éclair, foudre). Et il est vrai que le couple Sidonio-Lucinda vivait jusque là des jours heureux, paisibles, tandis que la passion de Fulgencio éclate dans leur bonheur et leur destin comme un coup de tonnerre. Dès l'incipit, nous le voyons d'ailleurs feindre de vouloir faire assassiner le mari par deux de ses valets déguisés en turcs afin d'intimider Lucinda et de l'amener à se donner à lui…

Leoncio (Léonce) est le nom d'un des serviteurs de Fulgencio. Son nom, lui, ne vient pas du latin mais du grec *Leóntios*, « léonin ». Qu'importe l'exactitude étymologique dans ce cas, ce qui comptait pour Lope de Vega et pour son spectateur, c'était d'entendre le morphème « león » qui de toute manière renvoyait au roi des animaux. Leoncio, donc, veut dire littéralement « comme un lion ». Il est possible que le dramaturge ait été un peu ironique en songeant au lion ailé de saint Marc couronnant la colonne de gauche de la célébrissime Place Saint-Marc depuis la seconde moitié du Moyen Âge… Mais dans ce cas, la temporalité étymologique du prénom pourrait bien connoter également un autre sens ironique de la part du dramaturge, car il y a loin du personnage de Leoncio au service d'un fol amant à l'évangéliste Marc et au symbolisme de son lion dans le tétramorphe.

Sidonio (Sidoine) est un prénom[14] fort riche en connotations temporelles et historiques, et sans être d'étymologie latine, puisque d'origine phénicienne, il est à notre avis celui qui, d'une manière inattendue et détournée, évoquerait peut-être le plus Venise et les Vénitiens. Expliquons-nous : Sidonio est un gentilice, puisque, dérivé de Sidon, il signifie « de Sidon », « habitant de Sidon ». Sidon était une ancienne cité phénicienne dotée de deux ports, cité prospère par conséquent, et ouverte sur la mer et le commerce.

Il en était de même avec Venise, cité lacustre devant sa richesse au commerce maritime intense. Mais il y eut mieux encore, il exista un rapport étroit historique et économique entre Sidon et Venise, lorsque l'on sait qu'à la faveur des croisades Venise fonda à Sidon[15] un comptoir en 1102.

---

[12] Qui pouvait aussi être un patronyme espagnol. À la fin de la *comedia*, Lucinda nous apprend son nom complet: Fulgencio Justiniano (III, 437b).

[13] Fulgence (ou Fulgencio) avec cette connotation-là voudrait dire « fulgurant »…

[14] En fait, à proprement parler, Sidonio serait plutôt le patronyme du personnage, car un édit proclamé à l'Acte II fait état du nom complet du mari de Lucinda : « Julio Sidonio » (p. 406b). Mais à part ce cas, et à entendre Lucinda elle-même, le personnage est toujours appelé « Sidonio » comme s'il s'agissait de son prénom. S'agirait-il là d'une petite inconséquence du grand dramaturge ?...

[15] Sidon : cité antique qui correspond à Saïda, ville portuaire du Liban, au sud de Beyrouth.

Quant à Lucinda, ce beau prénom féminin n'est pas particulièrement vénitien, ni italien, mais très probablement d'origine espagnole, voire une création cervantine pour certains[16]. Ce qui est fort probable, c'est que le nom de « Lucinda » a été forgé à partir de « Lucía » (Lucie) et « Linda », en synthétisant les deux formes. Si l'on pense à « Lucía », de toute évidence l'on y reconnaît l'étymologie latine avec « lux », la lumière. Lucinda est de toute façon placée sous le signe de la lumière, et donc de la beauté du jour. Quant à « Linda », la chose est plus complexe, soit que l'on y voie une origine latine, et dans ce cas ce prénom féminin (que l'on retrouve au Portugal et en Italie) veut dire « jolie », « belle », soit une origine germanique[17], et le sens en serait « suave », « douce ». La temporalité d'un tel prénom n'est pas des plus simples, on s'en rend compte aisément, mais ce qui est sûr, c'est qu'il est une création littéraire, donc liée à l'inventivité d'un écrivain comme Cervantès, à moins que ce ne soit Lope de Vega qui l'ait devancé en le forgeant dans cette pièce[18].

II. Références culturelles et vénitiennes historicisées

Tadeo – l'un des serviteurs de Fulgencio chargés d'intimider Lucinda – fait la première mention du « Duque veneciano » (I, 390a), soit le Doge, mais sans le nommer plus précisément. Le doge de Venise interviendra dans le verdict final au troisième acte, mais toujours dans l'exercice de sa fonction, et il restera à jamais anonyme. Mais Lope de Vega avait-il lui-même connaissance du nom précis du doge qui dirigeait la République de Venise au moment où l'action de sa pièce est censée se dérouler ? Peut-être, mais nous n'en savons rien. Nous disposons cependant de la liste des doges de Venise jusqu'au dernier, celui qui eut le malheur de connaître Napoléon Bonaparte. À la date supposée de la composition du *Piadoso veneciano*, nous savons qu'a régné de 1595 à 1605 Marino Grimani, et de 1606 à 1612, Leonardo Donato. Et il ne nous est pas possible d'aller bien plus loin, hélas,

[16] En effet, lorsque dans l'avant-dernier chapitre (LXXIII) de la Seconde Partie du *Quichotte*, don Quichotte vaincu envisage d'autres aventures comme héros de roman pastoral (et s'appellerait alors « don Quijótiz »), Sansón Carrasco imagine des noms de jeunes bergères, et entres autres celui de Lucinda à partir de Lucía.

[17] « Linda » pourrait être une abréviation d'un nom germanique (comme « Gundelinda », par exemple). Mais la racine – *lind* viendrait de « lent », qui veut dire « suave », « flexible », voire « morbide ». Et en ancien allemand, il existe une racine « lind » qui désigne le serpent. Il est vrai que le serpent est l'animal flexible par excellence. Un autre sens germanique serait « l'écuyère », celle qui porte l'écu.

[18] La question n'est pas essentielle au regard de la temporalité qui nous occupe ici, mais se pose en ces termes : selon Courtney et Bruerton, donc, *El piadoso veneciano* pourrait dater de 1599-1608. Or, la seconde partie du *Quichotte* date de 1615. Lope de Vega pourrait alors précéder Cervantès, sauf si la datation supposée de la composition de notre *comedia* n'est pas correcte, et que la pièce ait été composée à partir de 1615…

dans l'authentification. Il y a encore une autre difficulté, c'est que Lope de Vega a pu très bien ne tenir compte que du cadre institutionnel de Venise qu'il connaissait, et imaginer son action sans grand souci d'authenticité historique, ou plutôt, à notre avis, mêler les temporalités et les références historiques. Par exemple, il est question des Turcs dès l'incipit, et dans la troisième séquence (ou scène si l'on préfère), Leoncio fait allusion très clairement à la paix déshonorante[19] qui venait d'être conclue avec eux, ce qui tendrait à situer l'action de notre pièce à partir de 1573. Dans ce cas, le doge qui dirigeait la République de Venise à l'époque était le 85e, soit Alvise Ier Mocenigo[20]. Quoi qu'il en fût, il est pertinent – sous l'angle de la temporalité – d'insister un peu sur le déguisement en Turcs de deux serviteurs de Fulgencio, soit Tadeo et Persio. En premier lieu, le déguisement est un procédé théâtral fort employé à l'époque de Lope de Vega, quand ce n'est pas un travestissement. Un tel procédé permet des méprises, des rebondissements de l'action, en un mot, outre la charge comique et parodique qu'il peut avoir le plus souvent, il est de nature à tenir le spectateur en haleine. Dans notre *comedia*, le déguisement n'a rien de comique, au contraire. Il fait partie de toute une mise en scène voulue par Fulgencio, qui voit là le moyen d'intimider Lucinda, de la faire céder à ses avances afin de préserver de la mort son époux tant aimé. En outre, le déguisement en Turcs portant une arme (le port de l'épée était pourtant interdit à Venise) est tout à fait compatible avec la circulation de Turcs dans les rues de Venise en 1573, moment où fut signée la paix avec le sultan ottoman Selim II.

Il est aussi question du Sénat (*Senado*) à plusieurs reprises dans la *comedia*[21]. Mais il y a encore d'autres éléments qui peuvent « enraciner » pour ainsi dire notre pièce dans l'histoire de la « Sérénissime », et c'est la mention qui est faite du Bucentaure : « Veux-tu voir le Bucentaure / dont s'enorgueillit le Sénat ?[22] » demande Sidonio à sa mélancolique épouse. Nous ne trouverons pas ici de description détaillée de ce fameux navire qui, chaque année, le jour de l'Ascension, per-

---

[19] La République de Venise avait dû accepter, en effet, des conditions bien dures pour signer la paix avec le sultan Selim II (1524-1574) le 7 mars 1573 (soit 2 ans après la fameuse bataille de Lépante) : la perte de Chypre, le paiement d'une forte indemnisation de guerre, et d'un tribut annuel pour Zante. Selim (Selín) est nommément cité par le doge à l'Acte III (p. 436a).

[20] Ce qui nous amène à proposer la réflexion suivante : il arrive que la temporalité (le temps historique dans ce cas) ne soit pas « lisible » directement, mais demande bien des efforts au lecteur actuel pour bien saisir tout ce qui est en jeu dans certains textes dramatiques… et dans le cas du *Piadoso veneciano*, force est de constater que la date et période de l'action est suggérée par le déguisement turc, mais surtout par la référence historique (non datée explicitement) à la paix signée avec Selim II… Mais à 441 années de distance, appréhender cette temporalité-là demandera probablement quelque effort au lecteur, spécialiste ou pas.

[21] L'on sait que le Sénat de la République de Venise a été composé de 60 membres à l'origine, et a pu aller jusqu'à 300. Dans notre pièce, à la fin de l'Acte III, deux Sénateurs apparaissent sur scène désignés comme « Senador 2° » et « Senador 3° ».

[22] C'est nous qui traduisons, comme dans les autres citations. En espagnol : « ¿Quieres ver el Bucentoro / de que el Senado se precia? » (I, 395a).

mettait au doge de Venise de célébrer ses noces avec la mer (événement qui n'est pas non plus rappelé dans *El piadoso veneciano*). Nous pourrions toutefois estimer que, si la pièce a été composée en 1599, voire 1600, et si l'action est censée se dérouler à partir de 1573, alors il s'agit très probablement du premier Bucentaure de la République de Venise[23]. Mais si la composition date d'au moins 1600-1601, alors il s'agirait dans la réalité historique que Lope de Vega était en train de vivre du deuxième Bucentaure qui venait d'être inauguré[24].

Un autre élément – devenu pour ainsi dire symbolique de la Venise de nos jours – c'est la gondole (*góndola*), ici une gondole d'apparat utilisée par Lucinda, et décrite un peu succintement, certes, mais évoquée de manière suffisante par un autre domestique de Fulgencio, Persio : « Dans une riche gondole / recouverte d'un tapis de Turquie, / où une bâche de lin blanc et frais / fait office de ciel…[25] ». Cela est suffisant pour nous rendre compte que la gondole en question appartient esthétiquement aux XVe et XVIe siècles. En peu de vers, mais avec quelques détails précis, nous constatons que la gondole de Lucinda est le produit d'une évolution fonctionnelle et sociologique réelle, puisque la gondole actuelle et originelle dérive de la *conchula*, qui, elle, remonte au IXe siècle. La *conchula* subira au fil des siècles des transformations successives pour en arriver à la gondole du XVe siècle (dès la deuxième moitié du siècle) qui témoigne d'une autre fonction que celle d'être un simple moyen de transport : avec l'enrichissement de Venise à la fin du XVe siècle, nous en avons un avant-goût visuel dans un tableau de Carpaccio (1455-1525) où la gondole fait son apparition pour la première fois en peinture à l'instar d'une reine, sur le Canal Grande, entre le Palais des Doges et le pont (alors en bois) du Rialto… C'est alors la véritable gondole – et non plus la *conchula* (uniquement consacrée au transport), ni la *scaula* utilisée pour le *traghetto*[26] – que l'on y voit, avec sa fonction esthétique et ludique, puisqu'elle est alors utilisée pour les fêtes et les promenades. La coque s'est allongée, à la proue apparaît le *ferro* (appelé « dauphin » à cause de sa forme primitive), et l'on y découvre le *felze*. Et, c'est justement ce détail que deux vers de Lope de Vega suggèrent : le *felze* qui, chez Carpaccio, reste essentiellement utilitaire (bâche en toile grossière qui ne servait qu'à protéger des intempéries et du soleil), est devenu dans le *Piadoso veneciano* cette « … bâche de lin blanc et frais » dont nous venons de parler. Enfin, Lope de Vega a pu connaître un usage de la gondole très particulier, et s'en inspirer

---

[23] Il fut utilisé de 1520 à 1600.

[24] Le deuxième Bucentaure sera utilisé par les doges successifs de 1600 à 1725. C'est Napoléon Bonaparte qui, en prenant Venise, mettra fin à la République et fera incendier le troisième et dernier Bucentaure (il fonctionna de 1725 à 1797).

[25] « En una góndola rica / con una alfombra turquesca, / que de crea blanca y fresca / un toldo por cielo aplica...» (I, 397b).

[26] L'on sait que le premier *traghetto* sur le Canal Grande a fonctionné dès 1293, à San Beneto. Il s'agissait d'un service public – toujours en activité, mais considérablement amplifié de nos jours – voué à transporter les gens de part et d'autre du Canal Grande. Du temps de Lope, il y avait à Venise de 15 à 18 *traghetti*.

ici même, à moins qu'il ait pu voir les gravures de Giacomo Franco[27]. À Venise, lorsqu'une femme allait se marier, elle allait en gondole pour se rendre aux monastères, accompagnée de ses parents. Et il y eut même un temps où – comme Lucinda dans notre *comedia* – elle se tenait debout et hors du *felze*, pour que tout le monde puisse la voir et admirer…

D'autres références culturelles, peu nombreuses tout compte fait, ont également partie liée à la temporalité, en ce sens qu'elles sont assez caractéristiques de la mentalité cultivée d'un homme de la Renaissance et de l'Âge baroque. Nous avons pu relever les mentions historiques ou mythologiques de Tarquino (Tarquin), Tereo (Térée), Amor (soit Cupidon), Venus, Midas.

Pour Tarquin et Térée, c'est le patricien Fulgencio qui y fait allusion en ces termes : « Leoncio, si de cette ingrate / j'obtiens ce que je désire, / que je sois Tarquin, ou bien Térée, / même si je tue qui me tue, / de ma fortune tu seras maître [28]» (I, 397a). Sidonio, à la fin de l'Acte I, et peu de temps avant de se battre en duel avec Fulgencio, et de le tuer, comparera le fol amant et patricien « arrogant » à Tarquin, mais en précisant tout de suite qu'au moins Tarquin était empereur, tandis que Fulgencio n'est qu'un marchand (I, 404a). Tarquin Sextus, fils de Tarquin le Superbe, est resté célèbre dans l'histoire romaine pour avoir violé la belle et vertueuse Lucrèce, épouse de Tarquin Collatin, ce qui aurait déclenché une révolte patricienne qui mit fin à la monarchie, et permit la proclamation de la République (– 509). Quant à Lucrèce (Lucretia, en latin), et selon la tradition, elle se donna la mort aussitôt ne supportant pas le déshonneur. Térée est un roi aussi, mais surtout un misérable criminel. On le voit bien, se comparer à un violeur ou à un criminel n'est pas à l'avantage de Fulgencio (qui périra peu après sous la lame de Sidonio, le mari outragé). Mais poursuivons avec le genre de crime que commit Térée. Ce roi de Thrace était le mari de Procgné, qui avait une sœur très belle, Philomèle, dont la beauté était semblable à celle d'une nymphe ou d'une naïade, nous dit-on. En allant chercher sa belle-sœur, Térée, immédiatement séduit dès qu'il la vit, prétend que son épouse est morte, et qu'il veut l'épouser. Mais Philomèle résiste, se refuse, et Térée, excédé, la séquestre et lui coupe la langue. Ensuite, pour échapper à la colère et à la violence de Térée, les deux sœurs se sauveront mais métamorphosées, Progné en hirondelle, Philomèle en rossignol.

---

[27] Nous devons toutes ces précieuses informations sur la gondole et la *conchula* à Angela Mariutti de Sánchez Rivero, à son étude fort bien documentée du *Piadoso veneciano* parue dans la revue *Cuadernos Hispanoamericanos*, mai-juin 1958, p. 33-35 en particulier. Elle est d'avis que Lope avait dû voir ces gravures publiées dans le livre de Franco, dont le long titre commençait par *Habiti d'huomini et Donne venetiane…*, Venetia, all'insegna del Sole, sec. XVI (sans plus de précision), et où un commentaire d'une gravure montrant une vénitienne, cheveux au vent, assise dans une gondole, montrerait quelque similitude avec la scène décrite dans notre *comedia.*

[28] En espagnol : « Leoncio, si desta ingrata / alcanzo lo que deseo, / sea Tarquino, sea Tereo, / aunque mate a quien me mata, / de mi hacienda serás dueño ».

C'est le serviteur Leoncio qui se référera à Midas (I, 398a), en semblant désavouer son maître, Fulgencio, ou du moins le fait qu'il se réfère à l'or alors qu'il parle de sa passion pour Lucinda. Celle-ci semble être tombée dans le piège de la mise en scène imaginée par Fulgencio – la fausse tentative d'homicide sur son mari – en allant en gondole, seule, à son encontre. Leoncio, donc, dit à son maître qu'en matière d'amour « les trésors de Midas » ne sont guère appréciés. Midas était un roi phrygien (– VIIIe s.), qui vivait dans un pays très prospère grâce aux mines d'or et de fer qu'il renfermait. Il y a plusieurs légendes très populaires à son sujet, dont celle-ci, peut-être la plus connue. À la suite d'un vœu favorisé par Silène, et Bacchus, Midas avait le pouvoir de changer en or tout ce qu'il toucherait. Seulement, si les premiers essais furent éblouissants, Midas ne tarda pas à se rendre compte des conséquences les plus dramatiques de ce pouvoir : ses aliments mêmes se changeant en or, en réalité le roi Midas ne pouvait plus se nourrir, et se voyait condamné à mort irrémédiablement, par inanition, au milieu de l'opulence la plus grande… ce qui peut s'interpréter en outre comme un avertissement indirect, à peine crypté, que le serviteur donne au maître follement amoureux et imprudent.

III. Temporalité et quelques éléments du paysage insularo-urbain de Venise

Une autre manière d'appréhender le temps et la temporalité dans *El piadoso veneciano* est de remarquer l'imbrication de divers temps et des espaces mentionnés ou utilisés par les personnages. Il y a, d'après nous, juxtaposition, succession et chevauchement d'espaces et de temps, espaces insulaires, espaces urbains, espaces extra-lagunaires, temps historique, temps de l'action. Tout cela est assez complexe, mais cela est. Pour ce qui est de Venise, divers éléments caractéristiques sont cités ou utilisés : le Rialto (I, 391a ; I, 395b, les galères, « les belles îles » (I, 395a), les « …jardins / suspendus de la mer elle-même[29] » (I, 395b), le Canal Grande (non cité nommément toutefois) avec ses gondoles, la Place Saint Marc (I, 404b)[30]. En effet, le Rialto est bien présent dans notre pièce, et évoqué surtout comme le lieu où le commerce des bijoux et de la soie est le plus actif à Venise. Mais dans la réalité économique vénitienne du temps, celle qui était contemporaine de Lope de Vega, le quartier du Rialto était le centre même de toute l'activité commerciale et financière vénitienne, et témoignent de cette importance la triple subdivision administrative et commerciale en *Rialto vecchio*, *Rialto nuovo*, et *Rialto grande*. Dans notre pièce, il y a donc cette allusion au commerce des bijoux et de la soie faite par un mari désireux de distraire la mélancolie de sa femme. Il reste de cette importance passée une rue, la *ruga degli orafi* (rue des orfèvres), et les di-

[29] En espagnol : « esos jardines / pensiles del mismo mar ».

[30] Il est possible d'y lire la référence à l'une de des deux colonnes de cette fameuse piazza dans les propos de Lucinda qu'elle tient au doge de Venise, mais seulement à la fin de l'Acte III (p. 437b-438a), lorsqu'elle évoque « le grand lion de Saint Marc », à deux reprises.

verses boutiques de bijoux sur le pont même du Rialto et à proximité. Quant à la soie, Lope de Vega devait savoir que la soie vénitienne était très appréciée en son époque, et de nombreux tableaux de maîtres vénitiens des XVe et XVIe siècles peuvent témoigner de ce riche artisanat par les habits somptueux représentés.

Un autre élément spatio-temporel qui mérite toute notre attention, c'est la représentation de la beauté naturelle d'une Venise ancienne (celle du XVIe siècle) et disparue, avec ses nombreux espaces verts, comme l'on dirait aujourd'hui. Mais dans la langue de Lope, il s'agit bien de « jardins suspendus » au-dessus de la mer, avec leurs « verts jasmins » qui ombragent l'eau de la lagune, jardins paradisiaques qui ne peuvent que rappeler le souvenir des mythiques jardins suspendus de Babylone[31], la deuxième Merveille du Monde… Sur un plan ancien de Venise – le plus réputé – datant de 1500, celui de Barbari, nous pouvons remarquer les emplacements de nombreux jardins tout au long du Canal Grande, ainsi que sur les bords d'autres canaux, ainsi que dans les îles lagunaires. Mais plus près de la date où Lope de Vega a composé le *Piadoso veneciano*, avec les plans de Manfredi (1598), et de Doglioni (1616), nous savons que les jardins y étaient encore très nombreux, et grâce à l'ouvrage de Sansovino *Venezia nobilissima* (1604) – le premier guide de Venise pour ainsi dire – nous pouvons même les chiffrer à environ 250 !... Or, de nos jours, les jardins qui existent à Venise sont peu nombreux et plutôt « secrets », invisibles aux yeux des touristes ordinaires, à part de rares exceptions, comme le jardin de la Ca'Capello Malipiero Barnabo qui s'ouvre sur le Grand Canal, et qui peut s'apercevoir fugitivement depuis le vaporetto… Lope suggère en deux vers très courts tout un monde de sensations visuelles et olfactives le long du Canal Grande et d'autres canaux vénitiens, en ne citant que le jasmin, mais d'après des récits de voyageurs aux XVIe-XVIIe siècles, nous comprenons que ce qui devait fort impressionner le visiteur de la Cité des Doges à cette époque, c'était vraisemblablement cette abondance même de jardins qui devaient former une ligne continue au bord des canaux, avec leurs branches d'arbres surplombant les clôtures et se réfléchissant dans l'eau, et les parfums des orangers, des cèdres et des jasmins, des fleurs où devaient se mêler senteurs d'Orient et d'Occident…

IV. Esquisse d'une analyse verbale.

Lorsque l'on veut étudier le temps et la temporalité à l'œuvre au théâtre, nous le disions dès le début, nous ne pouvons que nous heurter à un certain nombre

[31] Si jusqu'ici l'archéologie n'a pas attesté par ses fouilles l'existence même de tels jardins, nous les connaissons toutefois par des sources grecques (Strabon, Philon de Byzance…). C'est Nebuchadnezzar II (604-562 av. J.-C.) qui les aurait fait construire pour faire plaisir à son épouse (Amytis de Médie) ou concubine. Ils se seraient situés à quelque 50 km au sud de la ville actuelle de Bagdad en Irak, sur la rive est de l'Euphrate. Sur des jardins étagés en forme de pyramide, les fleurs et les arbres qui y poussaient cachaient les fondements mêmes du site, créant l'illusion de flotter dans l'air…

de difficultés. Avec Anne Ubersfeld, nous admettrons que « le problème fondamental du temps au théâtre est qu'il se situe par rapport à un *ici-maintenant* qui est l'ici-maintenant de la représentation et qui est aussi le présent du spectateur : le théâtre est ce qui par nature nie la présence du passé et du futur. L'écriture théâtrale est une *écriture au présent* [32]». Dans notre cadrage temporel, nous nous contenterons de prendre en considération le jeu des temps dès l'incipit et au long des séquences moyennes du premier Acte.

Dès l'incipit, nous constaterons plusieurs faits. D'abord, dès la première didascalie, avec le nom de Fulgencio, et les habits turcs de Persio et Tadeo, nous remarquons les premiers indices temporels, un nom ou prénom étant en lui-même chargé d'histoire, et la présence turque à Venise étant également un signe historique, comme nous le comprendrons davantage un peu plus loin, lorsqu'il est question de la paix déshonorante signée avec Selim II (si le nom du sultan ottoman est cité explicitement à la fin de l'Acte III). Autrement dit, le nom historique de Selim n'est signifié que tardivement, et à ce niveau tout fonctionne dès la lecture des premières séquences moyennes ou au cours de la représentation comme une prolepse historique. Mais poursuivons l'analyse avec le temps des verbes, si un relevé des adverbes et des syntagmes temporels employés au cours de l'Acte I aurait pu être proposé également. Dès le premier vers – « Tu comprends bien ce que je dis ?[33]» – le noble Fulgencio parle à ses valets au présent, et tout s'organisera à partir de son présent (dans une action censée se dérouler en 1573, comme nous le comprendrons plus tard). Et c'est, bien évidemment, le présent de l'indicatif qui est employé à une fréquence écrasante dans tout l'Acte I, si quelques verbes au passé composé peuvent s'y déceler, et surtout des verbes au futur émailler le texte des séquences moyennes, çà et là, au gré des circonstances dramatiques évoluant vers leur crescendo funeste. Une comparaison quantitative dans l'emploi des temps verbaux entre la première séquence moyenne du *Piadoso veneciano* et la dernière (la quinzième) nous paraît déjà assez significative. Plus exactement, comparons statistiquement l'usage qui est fait du présent, du passé composé, et du futur entre ces deux séquences opposées en chronologie. Nous avons bien conscience de l'insuffisance de ce genre d'analyse, de son caractère partiel, et donc insatisfaisant, mais cependant – et tout en restant prudent dans nos conclusions – il nous semble qu'une certaine cohérence temporelle et sémiologique peut s'en déduire. Nous avons fait un premier relevé de verbes au présent de l'indicatif, au passé composé, au passé simple, et au futur pour l'ensemble de la première séquence moyenne, et nous avons dénombré 67 verbes employés dans ces temps. Mais cette première statistique porte sur quatre personnages : Fulgencio, Leoncio, Persio et Tadeo. Néanmoins, c'est déjà une première indication temporelle qui nous confirme ce qu'écrivait Anne Ubersfeld de l'importance du présent dans tout texte dramatique, le présent ici domine avec 79% des verbes personnels, suivi de loin par le passé

[32] *Op. cit.*, p. 198.
[33] En espagnol : « ¿Estás bien en lo que digo ? » (I, 389ª).

simple (8%), le passé composé (7%), et le futur (4%). Plus pertinente sera la statistique comparative portant sur les deux antagonistes de ce drame : Fulgencio et Sidonio. Certes, il y a un déséquilibre quantitatif en nombre de vers (octosyllabes) relativement important entre le discours de Fulgencio de l'incipit (48 vers), et celui de Sidonio (18 vers), qui est le monologue final de l'Acte I, suivant immédiatement l'homicide de son ennemi. Mais néanmoins la comparaison des temps verbaux de l'indicatif entre ces deux personnages ne manque pas d'intérêt, et peut déjà nous autoriser à interpréter quelques résultats. Fulgencio a recours au présent de l'indicatif dans 60% des cas, Sidonio, à 83%. Fulgencio emploiera le passé composé à 14% de l'ensemble des verbes conjugués à un temps de l'indicatif, Sidonio à 8%. Pour le passé simple : Fulgencio, 17%, Sidonio, 0%. Enfin, pour ce qui est du futur, ils sont à égalité : 8%. Risquons tout de même quelques hypothèses : le présent de Fulgencio ne se présente pas avec la même intensité dramatique que celui de Sidonio. Fulgencio parle à 60% au présent de l'indicatif dès l'incipit de notre pièce, tandis que Sidonio, à l'autre extrémité des séquences moyennes, à la dernière de l'Acte I, emploie le présent dans 83% des cas, différence importante et éloquente selon nous. C'est que Fulgencio au tout début de la *comedia* est en pleine action de séduction, mais doit compter sur ses comparses – les trois serviteurs, Leoncio, Persio et Tadeo – pour la mener à bien, car il espère beaucoup d'un stratagème devant fortement impressionner la belle Lucinda, la simulation du meurtre par des pseudo-Turcs de son époux tant aimé. L'on comprend dès lors que si le présent est très important pour Fulgencio, évoqué en pleine tentative tactique de séduction, le recours au passé ne peut être exclu pour autant (au total, à 31%), et ne manque pas de pertinence non plus, notamment par le biais du passé simple qui semble traduire une sorte de fatalité, la fatalité amoureuse, celle de la passion à laquelle ne peut échapper Fulgencio : « Je vis pour mon malheur cet animal sauvage / mariée avec ce noble…[34] ». Fulgencio – dont le nom a rapport avec l'éclat, l'éclair et la foudre – évoque avec ce « Je vis » le coup de foudre, tout le déterminisme passionnel qui va le précipiter dans la mort et causer le malheur des autres. Le futur n'est pas négligé, mais sa faible récurrence montre bien un certain désarroi de la part de l'amant, le désespoir même et le dépit qu'il subit devant la vertu de l'épouse, et le faible espoir – qui existe néanmoins – dans la réussite de son stratagème, dans la mise en scène d'une (fausse) tentative d'homicide de Sidonio. À l'autre extrémité de l'Acte I, avec Sidonio, nous constatons la forte prééminence du présent. Le fait que les vers soient peu nombreux – seulement 18 octosyllabes – renforce précisément l'extrême importance de cette temporalité, en accélérant le rythme et du discours et de l'action, puisque Fulgencio vient d'être blessé mortellement dans son duel avec Sidonio. Et le futur – à 8% – n' a pas la même valeur dramatique que dans le cas de Fulgencio (dans la première scène), puisqu'ici – et même s'il ne parle au futur qu'une seule fois en 18 vers – c'est le temps qui correspond à sa seule chance d'échapper à la loi répressive du Sénat vénitien, en disant : « Mainte-

[34] « Vi por mi mal esta fiera / con este noble casada… » (I, 390a), en espagnol.

nant j'irai à Fusina, / et de là jusqu'à Rovigo ; / car Ferrara est pour moi / autel sacré et divin.[35] ». Paradoxalement, semble-t-il, le seul verbe au futur employé dans ce monologue – alors que Sidonio voit et évoque son ennemi en train de s'écrouler mortellement, et la Place Saint-Marc se remplir de monde et de bruits – se charge alors d'une urgence vitale considérable, puisqu'il témoigne de la seule issue possible du personnage homicide malgré lui : son salut est dans la fuite, l'exil hors de Venise, et sa séparation cruelle mais forcée d'avec Lucinda, sa femme, et ses deux enfants.

Au théâtre, le temps entretient avec l'espace des rapports étroits et parfois très subtils, tel un écheveau. À l'instar de la vie individuelle et sociale. La temporalité d'une pièce de théâtre est double, puisqu'il y a la temporalité scénique (celle de la représentation), et la temporalité dramatique (celle de l'action). Dans *El piadoso veneciano* que nous avons essayé d'analyser – du moins son incipit et les séquences moyennes de l'Acte I – principalement sous le rapport de la temporalité dramatique et textuelle, une certaine continuité existe si des moments de rupture ou de pause interviennent dans le déroulement de l'action. Les séquences moyennes se suivent, certes, mais un relatif éclatement de l'action – et des déplacements spatiaux plus ou moins importants – amène le spectateur ou le lecteur que nous sommes à redonner du sens, de la cohérence à la dispersion temporelle lorsqu'elle se manifeste plus ou moins abruptement. Il y a déjà le début *in medias res* du *Piadoso veneciano* qui laisse entendre que Fulgencio, qui se trouve quelque part à Venise (nous pouvons supposer qu'il se trouve alors avec ses valets sur la Place Saint-Marc, mais aucune indication ne nous le confirme catégoriquement) en train de s'entretenir avec Leoncio, Persio et Tadeo, est éperdument amoureux d'une femme mariée à un noble, Lucinda, et que cette belle femme est elle-même très amoureuse de son mari et réciproquement. À partir de ce constat, voire de cette impasse sentimentalo-érotique, le seul espoir de Fulgencio est de mettre en place un stratagème qu'il espère infaillible : persuader Lucinda que sa seule chance de sauver son époux de l'assassinat par deux (faux) Turcs munis de leur cimeterre, c'est d'accepter ses avances, de devenir sa maîtresse. Les séquences vont s'enchaîner à partir de ce scénario originel et se dérouler avec des rythmes différents et évolutifs : tantôt un ralentissement, une pause d'abord avec le monologue de Lucinda (un sonnet en hendécasyllabes en I, 394a), où celle-ci se demande s'il vaut mieux donner son corps à Fulgencio et sauver Sidonio, ou le contraire, puis l'on change d'espace avec le dialogue entre Sidonio et Lucinda où il est question de la tristesse durable (et assez incongrue pour le mari aimant et aimé de sa femme) de Lucinda, et d'une demande assez intrigante pour Sidonio (Lucinda le prie de ne pas sortir de chez lui pendant deux jours, sous aucun prétexte), avec une autre pause dans le temps et l'action, lorsque Sidonio exprime sa perplexité et son inquiétude

[35] En espagnol : « Iréme ahora a Fusina, / y a Rovigo desde allí ; / que es Ferrara para mí / ara sagrada y divina. » (I, 404b).

dans un beau sonnet également (I, 396b). Et nous revenons – sans transition – à Fulgencio, qui s'entretient cette fois-ci avec Leoncio seulement, et l'arrivée de Lucinda en gondole est annoncée (le lieu exact de la rencontre n'est pas précisé). Un saut dans le temps et l'espace nous ramène alors à la maison (localisation non précisée) de Sidonio, qui s'entretient avec Gerardo du départ mystérieux de sa femme, en gondole, pour une raison et une destination inconnue de lui, et de tous. Le rythme semble alors s'accélerer, le temps se contracter : c'est la rencontre entre Fulgencio et Lucinda, Fulgencio essayant de fléchir la résistance de Lucinda, celle-ci repoussant toutes ses avances et propositions alléchantes (100 000 ducats, par exemple), lorsque – coup de théâtre – le mari fait son entrée en scène… Et le temps s'accélère encore plus, avec la confrontation verbale entre les deux hommes, le duel fulgurant où Fulgencio perd la vie, et la dernière scène qui ouvre sur l'exil à venir de Sidonio, et interrompt l'action avant l'entracte (qui en Espagne, à cette époque, n'était pas un temps mort avec une scène vide, mais où le spectacle continuait d'une autre manière, sous forme d'intermède le plus souvent[36]). Par conséquent, nous le voyons bien, il y a une certaine continuité entre les séquences, mais aussi des moments de rupture ou de ralentissement de l'action, et des accélérations lorsque la tension est à son comble. Enfin, ajoutons que l'étude de la temporalité dans le premier Acte du *Piadoso veneciano* nous a conduit à remarquer qu'il y avait une certaine historicisation du présent, dramatique, qu'une période de l'histoire de Venise (la paix conclue en 1573 avec Selim II) était même évoquée de manière intermittente, mais effective, et qu'une certaine mémoire d'une Venise disparue (celle des « jardins suspendus ») était aussi présente dans cette *comedia* qui, pour être peu connue du grand public et des hispanistes eux-mêmes, n'en est pas moins captivante et instructive pour autant.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[36] Sur l'intermède (*entremés*), voir, par exemple, pour les lecteurs lisant l'espagnol l'Introduction de notre sélection d'intermèdes (*entremeses*) de Luis Quiñones de Benavente, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, , 1991, ou, plus près de nous, notre opuscule *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVIe-XVII^e^siècles)…*, Collection *« THEATRUM MUNDI »*, Avignon, Éditions de l'ARIAS, Université d'Avignon, 2004, p. 43 (*et passim*).

LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DANS *HAMLET*

Une temporalité bousculée

Dès la toute première scène de *Hamlet*[1], au cœur de la nuit, une double temporalité prévaut : la première, objective, fournit une indication précise, factuelle, qui permet de situer l'action dans un cadre temporel strict et nous donne à entendre que l'heure de la relève de la garde vient de sonner et qu'il est temps de procéder à cette relève, selon un rituel à respecter. Les deux soldats, Francisco et Bernardo, sentinelles désignées pour surveiller l'esplanade devant le château d'Elseneur, échangent en effet leur tour de garde de manière ponctuelle, conformément aux instructions qu'ils auront sans doute reçues préalablement de leurs supérieurs :

Fra. Vous arrivez bien strictement à l'heure.
Ber. Il est minuit sonné : va te coucher, Francisco. (I.1.6-7)

Mais une seconde temporalité, subjective – et, de ce fait, plus vague, plus imprécise, en accord avec le sentiment d'étrangeté et de mystère qui règne sur ce lieu nocturne, glacial (« *'tis bitter cold* » / « il fait affreusement froid ») et silencieux (« *not a mouse stirring* » / « pas même un bruit de souris ») –, se superpose à la première, suggérant une hâte, une urgence, qui accentue le malaise mal défini ressenti plus haut par Francisco (« *I am sick at heart* » / « j'en ai le cœur transi ») et cette forme d'angoisse qu'éprouve soudain Bernardo, à présent de faction, qui se sentirait plus rassuré s'il n'était pas tout seul :

Ber. Si vous croisez Horatio et Marcellus,
Mes compagnons de garde, dites-leur de se presser. (I.1.12-13)

Ce court début de scène permet, en raccourci, de souligner la double démarche mise en œuvre dans la pièce pour, à la fois, fixer le cadre temporel rigoureux de son déroulement dramatique et donner vie à des personnages dominés par leurs émotions et bousculés dans une temporalité parfois chaotique. Le temps ici s'écoule, avec la régularité des ordres reçus et des consignes scrupuleusement observées par les sentinelles, mais parfois il s'affole, au rythme accéléré des battements du cœur, quand règne une atmosphère angoissante et que plane la menace de l'arrivée imminente d'un revenant (« *this dreaded sight, twice seen of us* » / « la terrible vision que par deux fois nous avons vue »). Le spectre du roi Hamlet, en

[1] Édition de référence: *Hamlet*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947. La plupart des citations en français sont empruntées à la traduction de Maurice Castelain. J'en ai traduit certaines.

effet, s'est déjà manifesté « la toute dernière nuit […] alors que la cloche sonnait une heure… » (« *Last night of all […] the bell then beating one…* » (I.1.35… 39). Bernardo n'est certes pas avare de détails quand il évoque cette scène qui l'a tant effrayé la veille mais il s'interrompt soudain lorsque « entre le Spectre », le laissant, lui, ainsi qu'Horatio, Francisco et Marcellus, frappés de stupeur. Le rythme nocturne est nettement perturbé, comme le souligne avec une certaine audace Horatio s'adressant directement à l'apparition :

Hor. Qui es-tu, toi qui usurpes cette heure de la nuit ? (I.1.46)

Mais le Spectre dédaigne de répondre et disparaît silencieusement… pour reparaître quelques instants plus tard et disparaître à nouveau, en entendant le chant du coq, et cette fois-ci définitivement car, comme le rappelle Horatio,

Hor. On dit que le coq, ce clairon du matin,
Réveille de sa haute voix perçante le dieu du jour,
Et qu'à son appel les fantômes errants et vagabonds
[…] se ruent vers leur prison (I.1.150… 156)

Le Spectre semble donc soumis, comme le sont les vivants, à des impératifs horaires qui, en l'occurrence, limitent ses heures de sortie, hors de cette région inconnue, qu'elle soit « dans la mer ou le feu, dans l'air ou sur la terre » / « *whether in sea or fire, in earth or air* » (I.1.153) – ce qui le conduit, toutefois, contrairement aux usages des humains, à « usurper cette heure de la nuit », cette heure qui, selon le rythme naturel des choses, devrait être consacrée au repos.

Mais la temporalité naturelle, celle qui devrait normalement régler les travaux et les jours, est également bousculée, en ces temps de préparatifs de guerre qui bouleversent les rythmes de vie habituels au Danemark. Marcellus, en effet, s'étonne :

Mar. Pourquoi ces charrons qu'on recrute et que la rude tâche
Ne distingue pas le dimanche de la semaine ?
Que se prépare-t-il pour que cette hâte en sueur
Associe aux jours le travail des nuits ? (I.1.75-78)

La première scène de la pièce marque donc bien aussi le contraste entre un temps traditionnel, mesuré, naturel, et un temps d'exception, insolite et bâclé. Entre une lenteur réglementée et apaisante, et une précipitation inspirée par l'urgence et l'affolement. D'où « ce branle-bas fébrile dans le pays » / « *this post-haste and romage in the land* » (I.1.107) dont se plaint Horatio. Mais la gravité de la situation qu'il évoque, dans un Danemark contemporain, renvoie à un passé plus lointain où les mêmes causes produisaient les mêmes effets, quand :

> *Hor*. Au zénith de Rome, à son heure la plus triomphale,
> Peu de temps avant la chute du tout-puissant César,
> On vit […]
> Des étoiles avec de flamboyantes queues, des rosées de sang,
> Le soleil annonçant des cataclysmes, l'astre humide
> […] près de s'éclipser comme pour le Jugement dernier. (I.1.113… 120)

Ainsi passé et présent se rejoignent dans un destin commun et s'éclairent mutuellement. : « Et voilà les mêmes précurseurs d'événements sinistres… » (I.1.121).

À la recherche d'un temps perdu

Mais l'Histoire – et l'Ecclésiaste – enseigne aussi cette terrible leçon : que, de toute façon, tout est destiné à disparaître un jour sans laisser de traces autres que, parfois – et dans le meilleur de cas –, un souvenir très vague. Hamlet, vers la fin de la pièce, dans un mélange de dépit et de résignation, de rage et de désespoir, aura ces paroles désabusées :

> *Ham*. Et pourquoi l'imagination ne pourrait-elle suivre la noble poussière d'Alexandre et la trouver finalement bouchant la bonde d'un tonneau ? […] L'impérieux César, mort et changé en glaise, pourrait boucher un trou pour arrêter le vent. (V.1.225… 237)

Déjà, un peu avant, à la vue d'un crâne malmené par un des fossoyeurs, Hamlet n'avait pu s'empêcher de remonter, par allusion, jusqu'à des temps immémoriaux auxquels lui fait penser le meurtre du vieux roi Hamlet par son propre frère, Claudius :

> *Ham*. Ce crâne-là jadis avait une langue et pouvait chanter : vois comme ce maraud le cogne sur le sol comme si c'était la mâchoire de Caïn, premier en date des meurtriers. (V.1.83-84)

C'est, plus tard, avec une mélancolie touchante qu'il évoque ce « pauvre Yorick » en examinant avec tristesse, à la manière d'un *memento mori*, les restes misérables de ce compagnon de jeu qui lui avait autrefois, dans ses toutes jeunes années, donné tant de joie :

> *Ham*. Hélas, le pauvre Yorick ! Je l'ai connu, Horatio : c'était un garçon infiniment amusant, d'une fantaisie étonnante ; mille fois il m'a porté sur son

dos ; et qu'il est abominable maintenant pour mon imagination ! (V.1.202-206)

C'est en effet à l'aune d'un passé révolu que se mesure la précarité de l'instant présent. C'est en appréciant à sa juste valeur la richesse d'un passé enfui, d'un paradis perdu, que se manifeste la misère de l'existence présente. Il fut autrefois un âge d'or qui jamais plus ne reviendra. *In illo tempore*. C'est ainsi qu'Hamlet, au cours de la scène qui se déroule dans le cabinet de la reine Gertrude, sa mère, tente de montrer à cette dernière à quel point l'homme qui fut son mari et qu'elle a si peu longtemps pleuré surpassait, au physique comme au moral, ce nouveau mari, le roi Claudius, qui n'est qu'une pâle copie du défunt roi et un infâme assassin :

Ham. Regardez-moi ce portrait, et puis celui-ci,
La feinte image de deux frères !
Voyez quelle grâce siégeait sur ce front !
Les boucles d'Hypérion, la face même de Jupiter,
Et le regard de Mars impérieux et menaçant,
Et le port du héraut Mercure
Quand il se pose sur un mont qui va baiser le ciel
[…]
C'était votre mari. Et maintenant, regardez l'autre :
Voilà votre présent mari, tel un épi niellé
Contaminant son frère sain. (III.4.53… 65)

Même les références aux dieux de la mythologie, conférant un surcroît de prestige et d'autorité au père d'Hamlet, contribuent à renforcer l'impression de supériorité absolue du frère glorieux sur le frère honni. Le passé d'une antiquité révérée est là comme le garant de valeurs inestimables que ne sauraient concurrencer les vaines prétentions d'un usurpateur. (On remarque une opposition analogue, dans *Comme il vous plaira*, entre le vieux duc, garant de la tradition, et le nouveau duc, Frédéric.)

Dans un tout autre domaine, on constate encore ce regret d'un passé, peut-être idyllique, confronté à un présent pour le moins décevant, pour ne pas dire attristant. Ophélie constate avec tristesse, en effet, que le Hamlet qu'elle découvre depuis que se sont produits les dramatiques événements récents, n'est plus celui qu'elle avait aimé et admiré auparavant. Elle exprime son chagrin et son désarroi dans une tirade célèbre :

Oph. Ah, quelle âme noble est ici détruite !
L'œil du courtisan, la langue du clerc, l'épée du soldat :
L'espoir et la fleur de ce beau royaume,
Le miroir de la mode, le modèle de la courtoisie,

Le point de mire de tous les regards, tout cela saccagé ! (III.1.156-160)

Le contraste entre le gentilhomme de naguère, pourvu de toutes les qualités, et l'énergumène dépenaillé que décrivait déjà avec horreur Ophélie à l'acte II (« […] son pourpoint dégrafé, / Sans chapeau sur la tête, ses chausses crottées, / Sans jarretières », II.1.77-84) est si frappant qu'elle en est affectée au point de se lamenter sur un sort si cruel :

Oph. Ah, quel est mon malheur
D'avoir vu ce que je voyais, de voir ce que je vois ! (III.1.168-169)

D'ailleurs le temps écoulé entre ce passé mirifique et l'instant de la découverte du malheur est un temps élastique, un temps dont la durée peut apparaître comme variable, comme essentiellement mouvante.

Comme le temps passe…

C'est ainsi que, par exemple, dans un court échange entre Hamlet et Ophélie, juste avant la représentation qui va avoir lieu en présence du couple royal, l'estimation du temps écoulé depuis la mort du roi Hamlet – c'est-à-dire, en fait, la *durée ressentie* par le fils, en deuil de son père et qui ne se remet pas de sa perte cruelle, le temps subjectif en réalité – prend une valeur différente selon qu'elle rend *absolument présente la douleur* éprouvée par Hamlet ou qu'elle est rapportée par Ophélie au *temps objectif du calendrier* :

Ham. Voyez comme ma mère a l'air joyeux, et il y a deux heures seulement que mon père est mort.
Oph. Mais non, il y a deux fois deux mois, Monseigneur.
Ham. Tant que cela ? […] Juste Ciel ! Mort il y a deux mois et pas encore oublié ? On peut donc espérer que le souvenir d'un grand homme pourra lui survivre six mois ! (III.2.130-139)

Hamlet lui-même avait, souvenons-nous, peu de temps auparavant, déploré la mort de son père, survenue selon lui « pas même deux mois » plus tôt :

Ham. Qu'on en soit venu là !
Deux mois seulement qu'il est mort ! Que dis-je ?
Pas même deux mois ! (I.2.137-138)

L'émotion qui le submerge à ce moment lui fait même ramener ce délai à « moins d'un mois » :

Ham. Et cependant, moins d'un mois plus tard…
Je n'y veux point penser […]. Un tout petit mois
Avant qu'aient pu vieillir les souliers
Qu'elle portait en suivant le corps de mon pauvre père, […]
Elle épousait mon oncle, le frère de mon père. (I.2.145-151)

Deux heures, deux fois deux mois, deux mois, moins d'un mois, six mois. Ces calculs, on le voit, ne peuvent avoir aucune incidence sur la prise en compte d'une temporalité uniforme. La courte scène d'introduction marquait déjà le décalage entre ces deux perceptions du temps : le temps du cœur et de la douleur, d'une part, le temps des horloges et du calendrier, d'autre part. En tout cas, même aux yeux d'un observateur objectif comme l'est Horatio, il apparaît clairement qu'il y a eu une réelle précipitation qui a conduit du temps du deuil au temps des réjouissances de mariage. Horatio ne peut, en effet, que tomber d'accord avec l'amère remarque d'Hamlet :

Hor. Monseigneur, je suis venu assister aux funérailles de votre père.
Ham. Ne te moque point, je te prie, mon cher condisciple : c'était, je crois, pour assister aux noces de ma mère.
Hor. Le fait est, monseigneur, qu'elles ont suivi de bien près. (I.2.176-179)

Plus tard, lors de la « scène du couvent », on assiste, de la part d'Hamlet, à un déni obstiné du passé, des promesses et des témoignages d'amour qu'il avait prodigués à Ophélie. Quand cette dernière veut lui rendre des souvenirs qu'elle « tenait depuis longtemps » de lui, il affirme avec véhémence :

Ham. Moi, jamais de la vie !
Je ne vous ai jamais rien donné ! (III.1.95-96)

Dans une confusion pathétique entre passé et présent – alors que sa confiance en la loyauté féminine est désormais sérieusement ébranlée depuis la trahison de sa mère vis-à-vis de son père (« Fragilité, ton nom est femme ! », I.2.146) –, il en arrive à se contredire, tentant d'effacer brutalement le passé, dans une douloureuse volte-face qui succède à un aveu teinté d'une certaine nostalgie :

Ham. Je vous ai aimée autrefois.
Oph. En effet, monseigneur, vous me l'avez fait croire.
Ham. Il ne fallait pas me croire […]. Je ne vous aimais pas. (III.1.116… 120)

Hamlet, en effet, est l'homme du ressentiment, l'homme qui sans cesse se retourne vers son passé, ne trouvant chaque fois que de bonnes raisons de regretter le bonheur d'antan par contraste avec les déceptions et les tourments que lui inflige

sa confrontation avec un présent devenu littéralement *intolérable* – et qui l'oblige à « souffrir en son âme / Les flèches et les coups de la Fortune hostile » (III.1.58-59).

Pour lui, l'horreur et la souffrance sont pleinement présentes.

Le dégoût des temps modernes

Il ne peut supporter, nous l'avons vu, l'inconduite de sa mère et le lui fait savoir en des termes qui ne peuvent que la blesser et « fendre le cœur en deux » de la pauvre reine[2] (III.4.156) mais l'amertume qu'éprouve Hamlet est d'autant plus vive *dans le moment présent* que, dans ces temps heureux d'autrefois, *in illo tempore*, quand son père régnait encore, il n'avait jamais envisagé comme possible la trahison de sa mère. Et c'était seulement « il y a deux mois à peine» (I.2.138), voire « un tout petit mois » (I.2.153).

Ophélie l'a déçu, qui a participé, à son insu, au piège tendu à Hamlet par Polonius – cet homme retors et sournois, toujours aux aguets et friand de révélations croustillantes susceptibles de le faire bien voir auprès du couple royal. Elle l'a déçu comme l'a profondément blessé et déçu la reine Gertrude. Comme le déçoivent ses anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, dont il avait gardé un excellent souvenir de ses années de collège mais dont la trahison, une fois de plus, va le remplir de rancœur[3].

Chaque fois, le contraste entre un passé que les souvenirs sans doute embellissent et un présent qui n'apporte que désillusions et amertume renforce Hamlet dans sa perception d'une temporalité instable, constamment mouvante, d'un temps qui fuit sans rien jamais garder de ce qui faisait le prix d'une vie d'honnête homme : la solidité de l'affection conjugale, de l'amour partagé, de l'amitié sans faille. Le temps passe et, avec la brutalité des changements qu'il provoque, il efface jusqu'aux traces des moments de bonheur enfuis…

Il n'est pas jusqu'aux mœurs et traditions des troupes de comédiens qui ne souffrent des bouleversements intervenus de fraîche date dans le monde du spectacle : les tragédiens de la cité, en effet, qui, autrefois, étaient la gloire des théâtres, sont à présent contraints de devenir troupes itinérantes du fait du succès foudroyants que rencontrent désormais les nouvelles troupes d'enfants comédiens – comme l'atteste cet échange, empreint de nostalgie, entre Hamlet et Rosencrantz :

Ham. Qui sont-ils, ces comédiens ?
Ros. Ceux qui avaient pour vous jadis tant de charme, les tragédiens de la cité.

---

[2] Voir Maurice Abiteboul, *Dames de coeur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare*. Paris : L'Harmattan, 2008, pp.148-159.
[3] Voir Maurice Abiteboul, *Qui est Hamlet ?*. Paris : L'Harmattan, 2007, pp.49-59.

> *Ham*. Comment se fait-il qu'ils voyagent ? Pour la réputation comme pour le profit, ils auraient mieux fait d'y rester.
> *Ros*. Ils en sont empêchés, je crois, par la récente innovation. […] leur effort garde la même allure, mais il y a, Messire, une nichée d'enfants, de petits bé-jaunes, qui crient à tue-tête, et que l'on applaudit pour cela tyranniquement ! Ils ont aujourd'hui la vogue […]. (II.2.340… 356)

La venue au château des tragédiens de la cité, ces acteurs qu'Hamlet admirait tant jadis, est donc pour lui comme le rappel nostalgique d'un temps perdu – qu'il ne peut s'empêcher d'opposer à la vogue actuelle, qu'il juge détestable, et qu'il attribue à cette mentalité nouvelle qu'inaugure le nouveau règne : « Cela n'est pas si surprenant, car mon oncle est roi du Danemark. » (II.2.379)

On en revient toujours à cela : Hamlet, pour toutes sortes de raisons, ne supporte pas la situation nouvelle qui, à la suite de la mort de son père, a installé Claudius sur le trône de Danemark. Le temps présent est pour lui synonyme d'usurpation et de corruption et il voue une haine inextinguible au roi félon, qui fait bonne figure mais dissimule, sous un masque de bienveillance, les actions les plus viles et les projets les plus noirs. Hamlet s'indigne « que l'on puisse sourire, et encore sourire, et être un scélérat » (I.5.108). Il ne pourrait qu'approuver le constat effrayant que nous livre le soldat Marcellus : « Il y a quelque chose de pourri dans ce royaume de Danemark ! » (I.4.90). Il a pleine conscience que l'époque a changé, que des bouleversements sont intervenus depuis peu – qui le contraignent à prendre la mesure des temps troublés qui s'annoncent avec fracas (des rumeurs de guerre, faisant écho aux tourments personnels qui l'assaillent, se font entendre de plus en plus) – et qu'il faudrait agir. L'acte I s'achève sur cet amer constat :

> *Ham*. Ce siècle est hors de ses gonds : maudite adversité
> Qu'il me faille être né pour le remettre droit ! (I.5.189-190)

Car, désormais, le dégoût des temps modernes répond au regret du temps perdu – et ce, depuis que pour Hamlet la vie a perdu son goût de liberté et de bonheur au point qu'il considère que « le Danemark est une prison » (II.2.248) – et, dès lors, c'est l'humanité tout entière qui révulse le « noble prince » : « L'homme ne m'apporte nulle joie – non, ni la femme non plus… » (II.2.321).

Comment, dans ces conditions, surmonter ce dégoût d'un temps sans noblesse ni espoir ? comment vaincre cette répulsion qui l'entrave dans cette tentative désespérée qu'il n'ose entreprendre pour remettre ce siècle dans ses gonds, pour lui rendre son lustre et sa gloire ? C'est là, précisément – au moment où il va s'agir de quitter le domaine des regrets et du dégoût, au moment de renoncer aux charmes vénéneux du passé et à la fascination d'un présent odieux et détestable –, que se pose le problème de la procrastination d'Hamlet, cette fuite en avant qui repousse toujours plus loin un avenir trouble et incertain.

La fuite en avant : « demain et demain et demain… »

Dès qu'il a vent de la présence du Spectre sur l'esplanade, Hamlet annonce à Horatio et aux sentinelles sa volonté de les y rejoindre et marque son impatience :

Ham. Donc au revoir ;
Sur l'esplanade, entre onze heures et minuit,
J'irai vous rejoindre. […]
L'ombre de mon père, en armure ! Quelque chose va mal !
Je soupçonne quelque félonie. Que je voudrais être à ce soir !
Patience, mon âme : même recouverts par la terre entière,
Les crimes finissent par venir au jour. (I.2.251-258)

Il semble donc, à ce stade, qu'il s'apprête à entendre des révélations susceptibles de lui faire entreprendre une action décisive. Le temps de l'attente, en effet, ne peut que lui paraître long. Mais, tout au long de la pièce – et chacun de ses monologues ne fera qu'accentuer cette impression –, Hamlet ne cessera de s'en vouloir de ne pas accélérer le mouvement et de toujours remettre à plus tard le temps de l'action.

Ce n'est pourtant pas l'envie qui lui manque d'obéir aux injonctions du fantôme de son père et de passer à l'action. Au contraire, dès la révélation qui lui est faite, il bout d'impatience, fait effort pour contenir sa rage et son indignation, se promet de ne pas oublier la mission sacrée de vengeance qui lui est confiée :

Ham. Contiens-toi, contiens-toi, mon cœur !
Et vous, mes muscles, ne vieillissez pas à ce coup,
Raidissez-vous pour me maintenir droit ! T'oublier !
Ah, non, pauvre fantôme, tant que la mémoire gardera son siège
En ce globe affolé ! T'oublier !
Non ! Des tablettes de ma mémoire
J'effacerai tous les souvenirs futiles et stupides […]
Et dans le livre, dans le volume de mon cerveau,
Ton ordre survivra tout seul,
Sans être mélangé de matière plus vile. (I.5.93-103)

Mais déjà, à la fin de l'acte I, avant même de s'être vraiment lancé dans cette entreprise qui lui tient tant à cœur, il donne, nous l'avons vu, les premiers signes de découragement : « […] maudite adversité / Qu'il me faille être né pour le remettre droit ! » (I.5.189-190)

Hamlet a conscience de sa propre répugnance à accomplir la mission qu'il s'est assignée – sur l'insistance, certes, du Spectre outragé – si bien que, à la fin de l'acte II, sa rencontre avec le premier comédien, qui lui a offert un échantillon de

son talent en lui récitant une tirade sur la mort de Priam, le plonge dans un état de rage impuissante qui le conduit à un délire d'auto-flagellation :

Ham. Car il est évident
Que j'ai un foie de pigeon, oui, pas assez de fiel
Pour rendre amer l'outrage ! Sinon,
J'aurais déjà gavé tous les milans du ciel
Des tripes de ce traître ! (II.2.604-608)

Sa parade, cependant, pour tenter de se donner meilleure conscience, consiste à échafauder un plan qui lui permet de remettre à plus tard l'accomplissement de sa mission : il fera jouer une certaine pièce devant le roi afin de voir si ce dernier se trahit et confirme ainsi les accusations de fratricide portées par le Spectre. Alors, il pourra agir avec fermeté :

Ham. J'observerai ses expressions,
Je le sonderai au vif : pour peu qu'il bronche,
Je saurai à quoi m'en tenir.
[…] Cette pièce est le piège où se prendra la conscience du roi (II.2.625-634)

En attendant la représentation du *Meurtre de Gonzago*, qu'il a imaginé de faire jouer devant le couple royal pour tenter de « prendre au piège la conscience du roi », Hamlet continue de se reprocher de tarder à passer à l'action, de trop réfléchir au lieu de prendre une décision rapide et définitive, comme ces quelques vers de sa fameuse tirade *To be or not to be* l'attestent :

Ham. C'est ainsi que la réflexion fait de nous tous des pleutres,
C'est ainsi que le naturel éclat de la volonté
Prend les pâles couleurs de la pensée
Et que les desseins de grande portée, de large envergure,
Changent de cours à cette idée et perdent le nom de l'action (III.1.83-87)

La représentation a donc lieu, comme prévu et le résultat escompté par Hamlet est atteint : le roi, en partant brutalement à un moment crucial du spectacle, s'est trahi et sa conscience, en effet, a bien été « prise au piège » comme l'espérait Hamlet qui, satisfait, jubile. Mais, furieux d'avoir vu dans la pièce l'exact reflet de sa culpabilité, Claudius est bien conscient aussi qu'Hamlet a compris les tenants et aboutissants de la situation présente à la cour de Danemark.

Il a pourtant un moment de faiblesse et s'en va prier, pris de remords sans doute (« Ah, mon crime est puant ; son odeur monte jusqu'au ciel ! », III.3.36) – sans être pour autant, un seul instant, disposé à renoncer au fruit de son forfait, « ces objets qui m'ont fait commettre ce meurtre : / ma couronne, mon ambition, ma reine » (III.3.53-54). C'est alors que survient Hamlet qui, désormais, ne devrait

plus avoir de doute sur la culpabilité de Claudius – ni d'hésitation sur la conduite à adopter. Pourtant, il trouve encore une bonne raison de remettre à plus tard la réalisation de sa vengeance :

> *Ham.* Cela tomberait à pic maintenant qu'il est en prière ;
> Et maintenant je vais le faire, mais alors il va au ciel.
> Serais-je alors vengé ? Cela mérite qu'on le scrute.
> […] Non. Rentre, mon épée, attends une occasion plus odieuse :
> Quand il sera ivre-mort, ou en colère,
> Ou dans l'incestueux plaisir de son lit. (III.3.71… 93)

Patienter, attendre, remettre à plus tard…

À présent que les choses sont claires pour tout le monde, on s'attendrait pourtant sans doute à voir Hamlet exécuter son projet : désormais, en effet, il « sait à quoi s'en tenir » et rien ne devrait le retenir d'agir. Au lieu de quoi, et toujours dans l'attente d'une occasion propice, il pénètre dans la chambre de sa mère, la reine Gertrude, pour la morigéner et lui « fendre le cœur en deux » (III.4.116). Il faut l'intervention du Spectre – qui l'avait déjà mis en garde lors de l'une de ses premières apparitions (« Ne souille pas ton âme, ne laisse pas ton esprit méditer / Rien contre ta mère : abandonne-là au Ciel », I.5.8-86) –, venu au secours de la reine, pour rappeler à Hamlet l'urgence de sa mission quelque peu négligée. Il le rappelle donc à l'ordre :

> *Le Spectre.* N'oublie pas : le seul objet de ma visite
> Est d'aiguiser ta volonté presque émoussée. (III.4.110-111)

N'oublions pas cependant l'épisode tragique survenu dans la chambre de la reine : Hamlet entend un frémissement derrière la tapisserie, où se trouve Polonius, dissimulé afin de mieux espionner la conversation entre la mère et le fils. Il soupçonne, à tort, la présence de Claudius, plonge sa rapière à travers l'étoffe… et tue Polonius. Il pensait tuer Claudius, il a manqué son coup par excès de précipitation – alors qu'il n'a cessé, jusqu'à présent, de prendre son temps, tout son temps.

Hamlet semble donc désormais déterminé à accomplir sa terrible mission – sauf que, alerté par la menace évidente que constituait la représentation du *Meurtre de Gonzago*, et conscient à présent, de surcroît, d'avoir de justesse échappé à un assassinat, Claudius est sur ses gardes et éloigne le prince, devenu dangereux pour lui, et le confie à ses deux anciens condisciples – projetant même de le faire assassiner une fois que ce dernier sera parvenu en Angleterre. Le temps presse en effet et le *tempo* s'accélère :

> *Le roi.* Ne le lâchez pas d'une semelle ; faites-le s'embarquer en hâte :
> Point de retard ;je veux qu'il soit parti ce soir.
> Allez ! Tout ce qui concerne cette affaire est scellé, réglé ;

Dépêchez-vous, je vous en prie (IV.3.56-59)

Contrairement à Hamlet, on le voit, Claudius est prompt à prendre ses décisions et à les mettre en application. Pendant ce temps, en effet, Hamlet a encore l'occasion de constater, en apprenant que Fortinbras, le neveu du vieux roi de Norvège, mène ses troupes contre la Pologne pour « conquérir un petit coin de terre / Qui n'a d'autre avantage que son nom » (IV.4.18-19), que d'autres que lui savent intervenir avec détermination. Il se lamente alors, une fois de plus, sur sa propre impuissance à donner corps à son projet de vengeance :

Ham. Comme la moindre occasion invective contre moi
Pour stimuler ma vengeance assoupie !
[…] Je ne sais pas pourquoi
Je continue à vivre en me disant : « Voilà ce qu'il faut faire »,
Quand j'en ai le motif, la volonté, la force, les moyens.
Des exemples non moins évidents que la terre m'y exhortent. (IV.4.32… 41)

Hamlet a bien conscience que le temps passe et que les choses restent au point mort. Mais, à ce stade de la pièce (fin de l'acte IV), il n'a toujours rien entrepris de concret.

Temps d'urgence et temps immobile

Contrairement à lui, Laërte réagit dès l'instant où il apprend la mort de son père, Polonius, se déclarant prêt à la venger à n'importe quel prix :

Laer. Advienne ce qui viendra, je ne veux que venger mon père,
Le venger pleinement.
Le roi. Qui vous appuiera ?
Laer. Rien au monde que ma volonté ;
Et pour mes moyens, je les ménagerai de telle sorte
Qu'avec très peu, ils iront loin. (IV.5.135-139)

Claudius, qui y trouve son compte, l'encourage dans cette voie, sentant bien qu'« il faut battre le fer tant qu'il est chaud » : érigeant en précepte ce qui est devenu, pour sa sauvegarde et pour pérenniser son statut de roi, une impérieuse nécessité, il énonce la règle de conduite du parfait homme d'action – celui qu'Hamlet, jusqu'ici, n'a pas su être :

Le roi. Ce que l'on *voudrait* faire,
On *devrait* le faire sur-le-champ car ce *voudrait* change,
Il connaît autant de diminutions, d'atermoiements

Qu'il y a de langues, de mains, de hasards,
Et ce *devrait* devient comme un soupir de prodigue,
Pernicieux soulagement. (IV.7.119-124)

Hamlet, quant à lui, continue un moment à méditer et ratiociner, comme l'atteste le moment du *memento mori* dans la longue scène des fossoyeurs, au début de l'acte V (V.1.83-240). Mais ce n'est là qu'une des dernières manifestations d'un temps quasiment immobile – un temps qui frôle déjà l'éternité…

On apprend en effet que l'accélération du temps a déjà commencé quand Hamlet relate à Horatio les circonstances de son retour hâtif d'Angleterre – et, en particulier, comment il a su prendre, dans l'urgence, une décision qui lui a sauvé la vie en substituant à l'ordre de le faire exécuter dès son arrivée en Angleterre un ordre falsifié expédiant, à sa place, ses deux anciens condisciples à la mort sans le moindre délai et « sans leur octroyer le temps de se confesse » (V.2.47).

Hamlet est désormais conscient que les choses vont se précipiter, que le temps est toujours compté, que rien ne dure… À Horatio qui lui fait remarquer que sa supercherie aura tôt fait d'être découverte, il répond avec sagesse :

Hor. Il aura bientôt par l'Anglais
L'issue de l'affaire là-bas.
Ham. Ce ne sera pas long, mais l'intérim est à moi,
Et la vie d'un homme, cela prend juste le temps de dire 'Un'. (V.2.71-74)

À mesure qu'approche le moment de la passe d'armes, voulue par Claudius, qui doit l'opposer à Laërte, Hamlet gagne en sérénité et s'en remet à une Providence qui, réglant toute chose en ce bas-monde, fait passer finalement au second plan cette *difficile liberté*, comme dit Emmanuel Lévinas, qui pèse sur l'homme :

Ham. Nous défions les présages : pas un moineau ne tombe sans une disposition spéciale de la Providence. Si c'est maintenant, ce n'est pas pour plus tard ; si ce n'est pas pour plus tard, ce sera maintenant ; si ce n'est pas maintenant, cela viendra. Le tout est d'être prêt. (V.2.230-235)

Et ainsi, c'est dans une confusion et une précipitation des événements que s'achève cette tragédie qui aura vu si longtemps le héros – souffrant d'une procrastination que d'aucuns ne manqueraient peut-être pas de qualifier de pathologique –, prendre son temps, s'attarder, atermoyer, avant de se décider à passer à l'acte. Ce ne sera pas une vengeance humaine mais une justice divine qui, à la fin de la pièce, interviendra car on peut croire, comme le pense Hamlet, que « nous pouvons bien ébaucher nos plans, / Il est une divinité qui leur donne leur forme » (V.2.10-11) et estimer que, finalement, la mort de Claudius, et aussi celle de la reine Gertrude, celle de Laërte aussi bien que la sienne propre, « même ce point, le Ciel l'avait réglé » (V.2.48).

Résignation ? sagesse ? ou réconciliation avec une temporalité chaotique ?

Hamlet est pris en permanence, en fait, dans les contradictions d'une temporalité bousculée : il doit à la fois faire face à une situation d'urgence, impulsée par le Spectre, qui l'incite à agir et ne cesse de le harceler, et dans le même temps il a besoin de prendre le temps de la réflexion, le temps de s'habituer aux sollicitations qui lui sont imposées par une volonté extérieure à lui. Il est pris entre ce temps *objectif*, qui s'écoule inexorablement et qui, à son corps défendant, le précipite dans l'action et l'entraîne dans les tourbillons du mouvement et, d'autre part, le temps *subjectif* de l'émotion et de l'affect, qui le retarde continûment et l'entrave, le retient et l'immobilise, le maintenant sur place quand tout son être se sent propulsé vers l'avant. D'où son malaise, son angoisse, son dégoût des hommes et des choses, sa *mélancolie*. D'où sa fascination pour ce temps immobile dans lequel il semble se complaire et que, dans la scène des fossoyeurs notamment, nous avons considéré comme proche de l'éternité : un temps qui l'amène, en dernier ressort, à s'en remettre à la divine Providence.

Temps historique et temps de l'action tragique : le passé ressuscité ?

Nous ne saurions terminer la présente étude sans au moins évoquer le cadre historique dans lequel s'inscrit la composition de la pièce *Hamlet*. Il apparaît en effet certaines similitudes entre la situation de départ de la pièce (la mort du roi Hamlet, assassiné – avec peut-être la complicité ou à l'instigation de la reine Gertrude[4] ? – et le remariage de cette dernière, très peu de temps après) et la situation historique en Angleterre au moment où fut composée la pièce (1601 – soit peu de temps avant l'accession de Jacques Stuart d'Écosse qui deviendra Jacques Ier d'Angleterre à la mort d'Élisabeth en 1603). Il faut, à ce sujet, se souvenir que Marie Stuart, la mère du futur roi (cette même reine que devait faire exécuter la reine Élisabeth), avait épousé, en 1566, le comte Bothwell, l'homme qui avait, la même année, assassiné son mari, Henry lord Darnley (père du futur roi Jacques Ier), et ce, trois mois à peine après le début de son veuvage. Comment alors ne pas rapprocher le personnage d'Hamlet du futur roi Jacques ? D'où sans doute la prudence avec laquelle Shakespeare laisse dans une ambiguïté totale la possible complicité de Gertrude (Marie Start risquait fort de transparaître derrière ce personnage) dans l'assassinat de son mari. Il n'était pas question, en effet, de heurter celui qui, selon toute probabilité succéderait sous peu à la reine Élisabeth et d'impliquer, si peu que ce fût, l'entourage du futur monarque. La question devait donc rester taboue. Le rapprochement entre la situation historique et la situation du personnage de la pièce était possible, en effet, mais la prudence commandait de ne pas prendre une position trop nette quant à la complicité éventuelle de la reine Gertrude dans

[4] Voir Maurice Abiteboul, Q*ui est Hamlet?* (L'Harmattan, Paris, 2007) et notamment le chapitre III ntitulé « Enjeux personnels et conflits affectifs: Hamlet et sa mère », 37-48.

l'assassinat de son mari, l'allusion à la culpabilité possible de Marie Stuart pouvant alors paraître par trop évidente et choquer le futur roi.

D'autre part, on peut aussi interpréter les dernières paroles d'Hamlet, qui propose que Fortinbras lui succède – il a lui-même, rappelons-nous, succédé, au moins formellement, à Claudius dès la mort de ce dernier – comme une recommandation implicite, dans le contexte spécifique de l'époque (en 1601 donc), une manière d'incitation adressée indirectement à Élisabeth et l'encourageant à promettre de transmettre, à sa mort, la couronne à Jacques Stuart :

> Je prophétise l'élection de Fortinbras.
> Je lui donne ma voix moribonde. (V.2.366-367)

Il serait absurde, naturellement, de vouloir à toute force réduire la pièce de Shakespeare et ses enjeux dramatiques – et sa pure théâtralité – à un simple reflet d'une situation historique qui, tout compte fait, ne peut guère passer pour le fondement de l'illusion tragique qui nourrit le spectacle. Mais l'on ne saurait totalement méconnaître non plus la réalité historique à laquelle fait parfois écho cette pièce et à laquelle, en conséquence, on ne peut éviter de la renvoyer – avec les précautions d'usage – eu égard aux rapports qu'elle ne peut manquer d'entretenir avec une temporalité qui souligne « l'irruption du temps dans le jeu[5] ».

Conclusion : le temps retrouvé ?

Mais revenons-en à Hamlet, pris dans l'engrenage d'un temps *désorganisé*.

Jusqu'au dernier moment, Hamlet aura manqué de temps : de temps pour accomplir la mission confiée par le Spectre, de temps aussi – malgré sa détermination tardive à profiter de l'intérim dont il pense pouvoir disposer – pour régner à son tour, comme la mort de Claudius aurait pu le lui permettre. C'est Fortinbras, nouveau monarque – qui bénéficie d'ailleurs, nous venons de le rappeler, du suffrage d'Hamlet (« Je prophétise l'élection de Fortinbras. / Je lui donne ma voix moribonde », V.2.366-367) – qui proclame avec force :

> *For*. S'il eût été soumis à l'épreuve,
> Il était homme à s'en tirer royalement (V.2.408-409)

« S'il eût été soumis à l'épreuve »… Il aurait fallu, pour pouvoir faire ses preuves, qu'Hamlet pût disposer d'assez de temps. Là encore, le temps lui aura manqué – ce temps qu'il aura perdu, essentiellement du fait de sa procrastination. Toute sa tragédie repose sur cette laborieuse recherche du temps perdu. Il ne lui

[5] Voir les remarques stimulantes de Carl Schmitt, *Hamlet ou Hécube. L'irruption du temps dans le jeu* (L'Arche, Paris, 1992) (pr. pub. 1656).

restera, pour finir, que ce vœu pieux qui consiste, à défaut de connaître une éternité problématique, à s'efforcer de laisser quelques traces de son passage parmi les hommes, pendant un peu de temps encore – comme l'atteste sa supplique adressée à Horatio pour le dissuader de se suicider :

> *Ham.* Renonce un peu de temps à la félicité,
> Et respire à regret dans ce monde cruel
> Pour dire mon histoire. (V.2.358-360)

Une manière de conjurer le sort et de retrouver le temps perdu ? Une autre façon de « remettre le temps sur ses gonds » (après le douloureux constat de la « diruption » temporelle évoqué à l'acte I) et de refermer une porte métaphorique[6] censée devoir protéger du chaos et de la confusion ? Un autre moyen de se réconcilier avec la temporalité humaine ?

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

[6] À propos de cette « porte métaphorique », voir l'intéressante interprétation proposée plus haut par Éric Lecler.

SUR LE DOUBLE TEMPS DANS *OTHELLO*

La notion de double temps dans la tragédie d'*Othello le Maure de Venise* bénéficie d'un consensus à peu près général, qu'il n'est pas question de remettre en cause ici. Les indications concernant la durée de l'action, dans la partie qui se déroule à Chypre, sont contradictoires. D'après certaines de ces données, l'action tragique ne dure que deux ou trois jours, alors que d'après d'autres précisions, entre l'arrivée d'Othello à Chypre et celle de Lodovico qui vient de Venise porter des nouvelles, celle de la mort du père de Desdémone entre autres, et des ordres du Duc – c'est par ce titre que Shakespeare désigne le Doge – il se passe forcément plusieurs semaines, voire plusieurs mois. S'ajoute à cela le témoignage de Bianca, la petite amie de Cassio, qui reproche à son amant de trop espacer ses visites. Certains commentateurs prétendent sortir des sentiers battus et trouvent des arguments pour combattre la notion évidemment irrationnelle du double temps. Ils ou elles avancent par exemple que la jalousie d'Othello est fondée sur un soupçon concernant des relations que Desdémone aurait entretenues avec Cassio à Venise avant son mariage ; que quand le Maure accuse sa femme d'avoir mille fois souillé d'adultère le lit conjugal (V.ii.213)[1], il faut comprendre « mille fois » comme une simple hyperbole due à la colère, et qu'en réalité Othello vise aussi et surtout les prétendues frasques prénuptiales de la jeune aristocrate qu'il a épousée sans la connaître. Signalons au passage que certains exégètes vont jusqu'à affirmer qu'il y a peut-être une part de vérité dans ces soupçons.

Ces conjectures ne sont nullement fondées sur le texte, et de plus elles ne font que noyer le poisson au sujet de la question du double temps, car quelles que soient les causes qui provoquent la jalousie meurtrière d'Othello, il existe des indications précises dans la pièce qui font état de deux temporalités incompatibles. On ne peut pas les effacer du texte, à moins de faire partie de ces commentateurs qui considèrent implicitement que les auteurs dramatiques ou les romanciers appartiennent à la même catégorie littéraire que les historiens. Ceux-ci relatent des événements auxquels ils n'ont pas assisté, encore moins participé, ils peuvent se tromper, notamment par omission, s'embrouiller dans la chronologie, porter des jugements erronés, et commettre toutes sortes de malfaçons, de sorte qu'il appartient à d'autres historiens plus sagaces et mieux informés de rétablir la vérité, au moins sur les points litigieux. Le double temps n'existe pas dans la réalité, *ergo* il ne peut pas avoir existé dans la séquence des événements qui se sont déroulés entre Venise et Chypre et que le sieur Shakespeare a reconstitués de façon hâtive et brouillonne. Il faut donc réécrire la pièce, au moins virtuellement. Bien entendu cette concep-

[1] Les références renvoient à l'édition « Arden » établie par M.R. Ridley (Londres, Methuen, 1958).

tion de l'art littéraire est tout aussi implicitement rejetée en bloc au cours des considérations qui suivent. De plus ces considérations partent de l'idée que malgré le consensus à peu près général auquel l'opinion est parvenue, tout n'a pas été dit sur la question. Les commentaires qu'elle a suscités entraînent d'autres commentaires, qui porteront ici sur trois points.

Le premier point concerne l'esthétique théâtrale et les jugements de valeur auxquels les œuvres dramatiques peuvent donner lieu, de façon d'ailleurs légitime car il n'y a aucune raison de se laisser intimider par les diktats de certains théoriciens de la critique littéraire, qui affirment péremptoirement et paradoxalement que les critiques n'ont pas le droit de critiquer quoi que ce soit, sinon les opinions des autres critiques. À vrai dire le droit à la critique s'exerce toujours autant, et Shakespeare lui-même n'y échappe pas, du moins de la part des écrivains qui ne font pas partie de la shakespearologie officielle. Le fameux double temps d'*Othello* constitue une cible récurrente. Par exemple le regretté Pierre-Jean Rémy (pseudonyme de Pierre-Jean Angremy, 1937-2010), membre de l'Académie française, s'est employé, dans un numéro de *L'Avant-scène* consacré à l'*Otello* de Verdi, à mettre en pièces la pièce de Shakespeare, et à féliciter le librettiste Arrigo Boito pour avoir réécrit la tragédie comme elle aurait dû l'être depuis le début. Enfin Boito vint. Parmi les défauts que l'académicien croit déceler dans *Othello* figurent inévitablement les disparités chronologiques, considérées comme un vice de forme rédhibitoire. Non seulement elles commettent le péché d'invraisemblance, mais elles portent atteinte au sacro-saint principe des unités théâtrales. Shakespeare perd donc sur tous les tableaux, il s'écarte de l'imitation du réel tout en violant les règles de l'art. Il y a sur ce point quelque incohérence dans la doctrine esthétique de Pierre-Jean Rémy, qui ne prouve rien en voulant trop prouver. C'est lui peut-être qui perd sur tous les tableaux. Il devrait savoir qu'à partir du moment où l'on respecte les règles de l'art on s'écarte de la réalité. Mais il persiste dans son éreintement et voici un extrait de sa diatribe :

> D'abord il [Boito] rétablit une extraordinaire unité de temps, de lieu et d'action, qui était potentielle en *Othello* mais qu'*Otello* réalise. Au-delà, il résout enfin le problème de la *durée* de l'action, qui avait toujours intrigué les commentateurs. Dans la pièce de Shakespeare, il y a des impossibilités absolues : Othello vient d'être nommé à Chypre ; il *vient* d'épouser Desdémone, puisque le deuxième acte n'est séparé du premier que par un voyage au long cours, un combat naval et une tempête. En supprimant le premier acte et en reléguant les éléments présents dans le livret à titre de référence dans un passé qui n'est pas défini, Boito et Verdi rendent alors tout plausible : et la durée du séjour d'Otello en garnison à Chypre (que les Vénitiens ne s'amusent plus à y nommer pour quarante-huit heures !) et la durée des amours du More et de Desdémone (qui, dans la pièce, n'ont encore jamais connu ensemble les joies de l'amour – II.3.10 et II.3.16 – selon Othello et

> Iago, ce qui est déjà absurde, mais dont Emilia parle – II.4.102 – comme s'ils avaient déjà vécu ensemble un ou deux ans.)[2]

Passons rapidement sur quelques-unes des erreurs commises par l'auteur de ce texte (il n'y a pas eu de bataille navale, les Vénitiens n'ont pas nommé Othello pour quarante-huit heures…) et sur les maladresses d'expression (que signifie la phrase « en reléguant les éléments présents dans le livret à titre de référence dans un passé qui n'est pas défini » ?). On peut signaler aussi que certains des éloges décernés à Boito ne sont pas justifiés : les événements se précipitent dans l'opéra plus rapidement encore que dans la pièce. Même si le librettiste s'est abstenu de les dater, ils forment une séquence encore plus bousculée que dans le modèle. Il faut surtout s'arrêter sur une affirmation choquante par sa désinvolture, celle où il est dit que le problème de la durée de l'action a toujours embarrassé les commentateurs. C'est faux. Une fois au travail les commentateurs sérieux, comme A.C. Bradley[3] ou Michel Poirier[4], n'ont nullement été embarrassés. Ils ont au contraire fait preuve de beaucoup de finesse et de sagacité dans leurs analyses et leurs conclusions. Il sera fait allusion à ces analyses et à ces conclusions dans le paragraphe suivant. Si cet extrait du texte de Pierre-Jean Rémy a été cité, c'est parce qu'il reprend une opinion assez répandue chez un certain nombre de commentateurs, plus ou moins disciples de Monsieur de Norpois, qui s'intéressent à la littérature, au théâtre, et même parfois à Shakespeare, mais sans avoir mené très loin leurs capacités de réflexion sur la manière dont le théâtre transfigure les données immédiates de l'existence.

Détail cocasse : dans la querelle qui oppose les stratfordiens aux anti-stratfordiens, les premiers ont parfois utilisé le double temps comme un argument en faveur de l'acteur William Shakespeare : un auteur cultivé et raffiné tel que Bacon, ou le comte d'Oxford, ou William Stanley, comte de Derby (les plus en vue parmi les quelque soixante-dix candidats posthumes à la paternité des œuvres de Shakespeare, tous plus saugrenus les uns que les autres), n'aurait pas commis une pareille bourde. Il y a une part de bon sens dans cette argumentation, on n'imagine pas en effet l'auteur de *The Advancement of Learning* recourir consciemment ou inconsciemment à un tel procédé pour serrer le nœud d'une intrigue dramatique, mais considérer l'emploi du double temps comme une bourde relève du pavé de l'ours. Un autre argument souvent invoqué pour défendre Shakespeare contre les imputations de maladresse ou de malhonnêteté artistique consiste à faire remarquer que le public ne s'aperçoit de rien. C'est vrai, surtout quand on voit la pièce pour la première fois, mais l'argument risque de se retourner contre l'accusé, auprès des

---

[2] *Otello*, *L'Avant-scène Opéra*, Paris, mai-juin 1976, page 9.

[3] *Shakespearean Tragedy*, Londres, Macmillan, 1904, pp. 423-429. On peut aussi consulter l'édition *Variorum* de Furness, qui date de 1886, mais qui a été rééditée par Dover en 1963 (pp.358-372).

[4] *Études Anglaises*, 5/1952, pp. 105-116.

spectateurs qui n'apprécient pas d'avoir été abusés par une supercherie. À quoi il faut répondre qu'il ne s'agit pas d'une supercherie, mais d'un procédé appartenant à l'art dramatique. À l'art dramatique tel qu'il se pratique depuis toujours, non à *Othello* isolément.

Le deuxième point concerne donc l'art littéraire en général, celui qui s'incarne au théâtre surtout, et d'abord celui de Shakespeare, puisque c'est de lui qu'il s'agit. Est-il raisonnable d'évoquer la notion de double temps en se référant toujours à *Othello*, comme s'il s'agissait d'un trait caractérisant cette pièce seulement, alors que son auteur la pratique souvent, notamment dans les drames historiques ? Ces œuvres étant censées retracer des événements réels, les détracteurs de Shakespeare disposent d'une base référentielle d'où ils pourraient diriger leurs attaques, mais ils ne l'ont guère fait. La trilogie d'*Henri VI*, suivie de *Richard III*, couvre des événements qui ont duré de 1422 à 1485. 63 ans, c'est plus que quatre fois 24 heures, si l'on prend pour base de discussion les règles du théâtre classique. Il ne pouvait pas être question, dans cette foisonnante et tumultueuse saga, appelée parfois *chronique* – mot qui se réfère précisément au temps – dans la terminologie qui avait cours pendant la période élisabéthaine, d'enserrer ledit temps, de même que les lieux et les actions, dans les limites imposées par les règles classiques. L'auteur n'a pas focalisé sa dramaturgie sur des moments de crise, comme dans les tragédies raciniennes, il a déroulé une vaste fresque historique. Pourtant les scènes se suivent et s'enchaînent presque comme si les événements s'inscrivaient dans la même durée que celle de la représentation, dans une poussée agogique que rien n'interrompt. Âgé de neuf mois au commencement de cette palpitante série, le roi Henri VI grandit et vieillit à vue d'œil. Le règne du roi Jean a duré de 1199 à 1216. En assistant à une représentation de la pièce qui porte son nom on n'a pas l'impression d'avoir traversé toutes ces années, tant l'action est resserrée. Pourtant elle couvre la durée du règne. La division en actes et en scènes indique des changements de lieu et de groupes de personnages, sans correspondre à des intervalles temporels pendant lesquels l'Histoire suit son cours, l'auteur en reprenant le fil après une omission. Or le fil dramatique et narratif donne l'impression de ne jamais s'interrompre, même d'un épisode à l'autre. Les premiers mots que prononce Gloucester au début de *Richard III* s'enchaînent sur les dernières paroles du roi Édouard IV dans la pièce précédente. Il arrive que des scènes se suivent en donnant une impression de simultanéité plus que de succession.

À quelques exceptions près la seconde tétralogie pratique le même système de condensation sur une période qui va de 1399 à 1420. Dans *Richard II* se trouve une scène (II.i) où les événements se télescopent d'une façon tellement invraisemblable que le plus inattentif des spectateurs se rend compte qu'il assiste à une composition stylisée. On apprend quasi simultanément que le duc de Lancastre vient de mourir, que ses biens et ses titres ont été confisqués par le roi, que son fils le futur Henri IV, exilé en France, a élevé une protestation indignée, qu'il a réuni des partisans, qu'il a pris la mer en Bretagne à la tête d'une flotte de huit navires de guerre à

bord desquels se trouvent trois mille combattants, et se dirige vers une crique sur la côte britannique où l'attendent déjà d'autres affidés. On sourit en constatant que Shakespeare l'a laissé au milieu de la Manche et n'est pas allé jusqu'à le faire débarquer. Même si le téléphone hertzien avait existé au XIVe siècle une telle célérité eût été impossible.

Situation analogue dans *Le Roi Lear* : au moment même où le vieux roi a été chassé du château de Cornwall (III.ii) on apprend que Cordelia, reine de France, ayant elle aussi appris la nouvelle, a déjà débarqué à Douvres à la tête d'une armée pour venir au secours de son père. C'est comme dans certaines fresques et tableaux du Moyen Âge et de la Renaissance, retraçant la vie d'un saint ou d'un personnage mémorable, où des événements survenus à des moments différents sont représentés à côté les uns des autres. Dans *Le Marchand de Venise* l'élasticité du temps et de l'espace provoque une situation tragique. Alors que Portia partie de Belmonte se montre capable de rejoindre Venise en quelques heures, il a fallu plus de trois mois à Bassanio pour parcourir la même distance, et il est arrivé trop tard pour secourir son bienfaiteur et ami Antonio. À propos d'élasticité on pense à l'image utilisée par Michel Poirier qui, dans son article sur la question, compare le temps shakespearien à un accordéon, qui se dilate et se resserre alternativement. Le processus vient de ce que l'instrument a besoin de respirer pour produire du son, mais en se référant au théâtre on peut exploiter cette notion au sens figuré et dire que la dramaturgie respire à sa façon.

Dans *Macbeth* les événements se suivent rapidement. Le vrai Macbeth a régné pendant 17 ans, mais quand on examine attentivement la pièce de Shakespeare on déduit que quelques mois au plus, voire quelques semaines, séparent son accession au trône de sa mort. Pourtant au cinquième acte le protagoniste se plaint d'être arrivé à un âge où sa vigueur se fane et où tout le monde l'abandonne.

Shakespeare n'est évidemment pas le seul auteur dramatique à pratiquer cette sorte de tuilage qui consiste à faire chevaucher des événements disparates hors de toute logique temporelle. Bien d'autres chroniques historiques ont été composées selon la même technique, par Marlowe notamment. Dans un autre domaine *Le Docteur Faustus* retrace en principe vingt-quatre ans de la vie du personnage éponyme, mais les scènes se succèdent sans faire sentir la notion de durée. Marlowe a peut-être voulu rappeler que la vie est courte et que les vingt-quatre années de toute-puissance allouées par l'envoyé du diable ne sont qu'une goutte d'eau comparées à l'éternité. Dans son *Dom Juan* Molière pratique une autre façon de jouer avec le temps, de le plier aux besoins du divertissement théâtral. On a l'impression parfois que les scènes se suivent comme des numéros de revue, et qu'on pourrait pour certaines d'entre elles en intervertir l'ordre. Le temps se fige, il suspend son vol, sauf, comme dans *Faustus*, quand survient la mort. Il rappelle alors son caractère inéluctable, irréversible, mais la spatialisation du temps qui s'est produite avant le dénouement d'une action qui ne s'est jamais vraiment nouée a aussi pour effet d'échapper aux contraintes formelles des trois unités. Cela dit, ces règles ont-elles toujours été respectées scrupuleusement ? Sans aller jusqu'à

superposer des mouvements parallèles et cependant décalés, les auteurs classiques, obligés de faire tenir en un temps réduit des actions qui dans le monde réel auraient besoin d'un report d'échéance, ont presque tous pratiqué un illusionnisme tranquille, se gardant de faire comme Shakespeare dans *Othello*, fournir des précisions chronologiques qui révèlent le subterfuge. Dans la plupart des comédies comme des tragédies du répertoire les événements qui s'accumulent et s'entremêlent au cours de l'action impliquent une durée qui dans la vie réelle dépasserait largement le cadre auquel les auteurs prétendent s'être conformés. Du *Cid* à *Athalie* et de *L'École des femmes* au *Mariage de Figaro* les exemples ne manquent pas.

On peut avancer le paradoxe suivant : ce qui règne au théâtre, ce n'est pas le double temps, mais le triple temps : premièrement le temps de la représentation, entre le lever du rideau et les ovations ou les huées finales. Deuxièmement le temps que l'action est censée durer d'après les indications implicites ou explicites fournies par l'auteur. Troisièmement, le temps que cette même action prendrait à se dérouler dans la vie réelle, inévitablement plus long que les deux autres. Il est impossible dans ce domaine d'arriver à cent pour cent de vraisemblance. Et s'il est impossible d'y arriver, il est déconseillé d'en partir, c'est-à-dire de poser en principe que la vraisemblance matérielle est la vertu suprême en matière d'art. Il en va du temps comme de la perspective en peinture. Les peintres dits primitifs ne la connaissaient pas. Les générations suivantes l'ont découverte et s'en sont servi pour donner l'illusion du réel. Puis la modernité est venue, pratiquant toutes sortes de distorsions du réel jusqu'à ne donner à peindre que des modèles tirés de l'imagination. Le temps, comme toutes les autres données de l'expérience, se prête aux distorsions issues de la création artistique, et peut aller jusqu'à une sorte d'abstraction.

Il y a bien entendu des exceptions à cette doctrine en forme de triptyque, qui comme il se doit confirment la règle. Il existe des œuvres théâtrales où l'action dure à peu près le même temps que la représentation, le *Philoctète* de Sophocle par exemple. Dans une pochade loufoque comme *La cantatrice chauve*, ou une succession de dialogues et de monologues comme *En attendant Godot* le temps vécu par les spectateurs coïncide avec celui des personnages. L'absence de Godot indique entre autres significations plus ou moins énigmatiques un vide événementiel. Si cet élusif personnage se présentait enfin et que sous son impulsion une action fût mise en marche, la pièce assumerait une tournure au moins en partie narrative. On entrerait dans une autre dimension temporelle, l'imitation de la vie qu'on attend parfois du théâtre se chargeant de traduire une suite d'événements. Elle le ferait à sa façon et à son rythme, non forcément calqués sur la vie réelle. La grande majorité des productions dramatiques recourent de façon plus ou moins masquée au procédé du double temps, y compris, et même surtout celles qui prétendent obéir à la règle des trois unités. Passons rapidement sur l'unité de lieu, elle existe en effet si l'on veut bien considérer que chez Racine par exemple le lieu réel de l'action est celui de l'irréalité, c'est-à-dire l'espace théâtral. Dès qu'on essaie de se représenter un lieu concrètement mondain, on se rend compte que l'action de *Bajazet*, de *Mithridate*

ou de *Phèdre* ne pourrait pas se dérouler d'un bout à l'autre au même endroit. À propos de *Phèdre*, et des versions d'Euripide et de Sénèque qui ont précédé celle de Racine, et pour ce qui est de la temporalité, on se rend bien compte que la durée de quelques heures dans lesquelles les auteurs sont censés avoir enserré l'action relève de la pure convention. Il s'agit d'une convention multiple, à laquelle souscrivent les spectateurs de bonne volonté, ce que n'était pas l'académicien cité plus haut. Mais au-delà de la convention théâtrale se profile une vision du temps qui relève d'une sorte de métaphysique. Dans *Comme il vous plaira*, Shakespeare se livre, par la bouche de Rosalinde, à des considérations pré-bergsoniennes plutôt que pré-einsteiniennes sur le relativisme psychologique du temps vécu et senti à travers le prisme de la subjectivité :

> Le Temps se déplace à des allures diverses avec des personnes diverses. Je vous dirai avec qui il marche à l'amble, avec qui il trotte, avec qui il galope, et avec qui il reste immobile. (III.ii.302-5)

Puis comme annoncé, Rosalinde illustre son propos par des exemples tirés de la diversité des caractères, des situations, des professions. Shakespeare va parfois au-delà de la psychologie et se rapproche d'une vision mystérieusement eschatologique du temps. *Time* […] *must have a stop*, le temps doit s'arrêter, dit Hotspur dans la première partie d'*Henri IV* (V.iv.81-2) – cette phrase a servi de titre à un roman d'Aldous Huxley publié en 1944 – et Macbeth dans son fameux monologue nihiliste et apocalyptique porte son regard halluciné sur « la dernière syllabe du temps répertorié » (V.v.21).

Dans un des paragraphes précédents la question de savoir si le procédé du double temps était utilisé par l'auteur de façon consciente ou inconsciente a été soulevée au détour d'une phrase. Il s'agit bien d'un procédé, car grâce à son usage l'auteur peut obtenir une grande concentration dramatique tout en donnant à la diégèse une extension panoramique et narrative, sans recourir aux tirades rétrospectives du théâtre classique[5]. L'emploi récurrent du procédé semble indiquer qu'il fait bien partie des accessoires de l'art dramatique, particulièrement celui de Shakespeare. Il reste cependant qu'on peut se demander s'il y a eu recours délibérément, ou de façon plus ou moins instinctive, par la force de l'habitude, comme machinalement. Ce sera le troisième point, suscité par un détail qui n'a guère retenu l'attention jusqu'à présent. Quand Emilia accuse Othello de commettre une

[5] Il y a bien une tirade rétrospective dans la pièce, c'est celle du récit d'Othello quand il retrace devant les Sénateurs son histoire d'amour avec Desdémone. Mais il ne s'agit pas d'une simple narration informative. Le texte contient aussi et surtout un portrait de lui-même que sans le savoir ni le vouloir dresse le Maure de Venise, psychologiquement révélateur, tout en s'exprimant dans un style d'une poésie incomparable. Incidemment les affirmations selon lesquelles le premier acte de la pièce ne présente aucun intérêt montrent jusqu'où peut aller l'ineptie dans le domaine du bavardage critique.

grave injustice, peut-être sous l'influence persuasive d'un scélérat – elle ne sait pas encore que le scélérat n'est autre que son mari, présent sur la scène, d'où un effet d'ironie dramatique – elle affirme que non seulement sa maîtresse est un modèle de vertu, mais qu'en tout état de cause, ni le lieu ni le temps ne rendaient possible la moindre rencontre intime entre Desdémone et Cassio :

> *What place, what time, what form, what likelihood ?* (IV.ii.140)
> En quel lieu, à quel moment, de quelle façon, quelle vraisemblance ?

Le mot *time*, traduit ici par *moment* pour des raisons de convenance idiomatique, est écrit en toutes lettres dans le texte, hurlé par Emilia, clamant que les accusations portées contre sa maîtresse se heurtent à l'impossibilité matérielle. Le temps est le cadre de toutes nos vies, un intangible phénomène, comme dirait Kant, comment pourrait-on accomplir une action quelconque hors du temps ? Comment se fait-il alors que l'auteur a fait savoir par la bouche d'un personnage qui joue un peu le rôle du chœur dans la pièce que l'histoire représentée par ses soins sur la scène est totalement invraisemblable ? On remarque que le mot *likelihood*, qui signifie *vraisemblance*, se trouve plus souvent sous la plume des commentateurs que sous celle des auteurs dramatiques. S'amuse-t-il à mettre le public dans le secret de l'artifice théâtral? Fait-il un pied-de-nez à M. Pierre-Jean Rémy, avec plusieurs siècles d'avance ? Nous enseigne-t-il une fois de plus, comme dans *Le Songe d'une nuit d'été*, que les produits de la création poétique n'ont pas plus de consistance et de véracité que les rêves ? Peut-être, mais on peut ne pas en rester là.

Dans ses grandes lignes, l'intrigue n'est pas invraisemblable. La rubrique des faits divers contient d'innombrables anecdotes du même type. N'importe quel tâcheron, pour rassurer les amateurs de confort intellectuel et installer la plausibilité à tous les étages du texte, pourrait réécrire la pièce en revenant à Cinthio et en prenant soin d'effacer les disparités qui caractérisent le calendrier de l'action. On peut supposer, en menant une réflexion à partir de l'exclamation effarée d'Emilia, que Shakespeare a peut-être introduit délibérément un élément d'invraisemblance, afin de donner un tour d'écrou supplémentaire, comme dirait Henry James, à une histoire de calomnie et de jalousie relativement banale. Pourquoi ? Ce qui choque certains lecteurs (il s'agit bien des lecteurs, car la plupart des spectateurs ne s'aperçoivent de rien), est que Iago invente une mystification qui ne repose sur rien et que sa dupe y croit, alors qu'une enquête élémentaire sur la possibilité matérielle et en l'occurrence temporelle pour sa femme d'avoir commis les turpitudes reprochées l'aurait aussitôt éclairé sur la nature mensongère de l'accusation. Les spectateurs de la pièce (du moins la plupart, car certains d'entre eux se laissent influencer par Iago[6]) savent que Desdémone est innocente, contrairement à ce que croit Othel-

[6] De même que beaucoup de livres et d'articles sur *Hamlet* ont été écrits par Polonius, il arrive quelquefois à Iago de publier ou de faire à haute voix des commentaires sur *Othello*.

lo, qui pourtant dispose mieux encore que le public des moyens de connaître la vérité. Encore une fois pourquoi ? Parce qu'il est crédule, naïf, qu'il fait un usage erroné de la foi, de la confiance, qui sont pourtant des vertus, et aussi parce qu'il est aveuglé par la jalousie, qui anesthésie l'esprit critique.

À partir de cette constatation somme toute simpliste, il faut à nouveau se tourner vers une tradition théâtrale, non pas celle qui, par nécessité artisanale, fait usage d'illusions, de stylisations expéditives, de tours de passe-passe en tout genre, dont fait partie le double temps, et qui aboutirait à la conclusion que Shakespeare trompe son public de la même façon que Iago trompe Othello, mais celle qui au contraire combat les illusions et les mensonges. Il y a dans le théâtre, des origines à nos jours, depuis Aristophane jusqu'aux Jules Romains, aux Bertolt Brecht et à leurs successeurs, une tradition rationaliste et satirique exercée aux dépens des menteurs, des imposteurs, des charlatans, et aussi de leurs dupes, dont la sottise suscite le blâme autant que la vilenie des trompeurs. Dans *Tartuffe*, Orgon mérite d'être honni par le public au même titre que l'esbroufeur éponyme, car avant même de se cacher sous une table il avait les moyens de distinguer le vrai du faux[7]. C'est à tous les Orgon, dont le nombre n'est pas négligeable sur la planète, que la morale de l'histoire est destinée. Quand on se réfère au théâtre élisabéthain c'est plutôt à Ben Jonson qu'à Shakespeare qu'on associe cette tradition, car l'auteur de *Volpone*, de *L'Alchimiste*, de *La Foire de la Saint-Barthélemy* ne perdait pas une occasion de dénoncer toutes les formes de filouterie bonimenteuse. Toutefois la verve satirique, parfois violemment amère, n'est pas absente de l'œuvre de Shakespeare, mais alors que Jonson dirige ses traits contre des cibles contemporaines, l'auteur d'*Othello*, de *Troilus et Cressida*, de *Timon d'Athènes* prend toujours de la hauteur, il met au pilori les vices éternels ainsi que la sottise, tout aussi sempiternelle, sur laquelle prospèrent les nombreuses variétés d'escroquerie. Shakespeare se situe en quelque sorte hors du temps, si l'on donne au mot *temps* le sens particulier de la période où l'on vit. Cela peut expliquer en partie la façon dont il manipule le temps, inventant une relativité qui a peut-être fait sourire Einstein, quoiqu'elle ait choqué certains défenseurs sourcilleux de la précision horlogère. Toujours est-il qu'il participe à l'entreprise de démystification que constitue souvent le théâtre, et que dans *Othello* les contorsions auxquelles il contraint le vénérable Chronos – qui ne manque d'intervenir en personne, quoique moins spectaculairement que dans *Le Conte d'hiver* où il apparaît sous la forme d'une allégorie incarnée – contribuent à la stratégie dénonciatrice de la pièce[8].

À propos de contenu satirique on pourrait objecter ici que la devise *Castigat ridendo mores* s'applique à la comédie plutôt qu'à la tragédie. Mais l'on sait que Shakespeare transcende ce type de distinction, peut-être de la même façon

---

[7] Voir le chapitre sur *Tartuffe* dans le volume V des *Explications littéraires* de René Pommier (Paris, Eurédit, 2012, pp. 49-69).

[8] Shakespeare ne cesse de se référer au temps dans tous ses états. Le mot *time* et ses dérivés reviennent 1.373 fois dans le corpus.

qu'il déforme la linéarité rigide du temps qui passe. Il faut signaler cependant que les invraisemblances de l'intrigue et la théâtralité très soulignée du processus dramatique ont incité certains détracteurs, George Bernard Shaw notamment, à ranger *Othello* dans la catégorie des mélodrames. Cette imputation, bien que sans doute injuste, mérite d'être examinée, car ce qui caractérise le mélodrame n'est pas seulement l'emphase émotive, la brutalité physique des situations et l'emploi de personnages à la fois unidimensionnels et visiblement typés, c'est aussi, et peut-être surtout, le fait que ce genre de littérature dite populaire tire des effets pathétiques de procédés qui appartiennent au domaine de la comédie : quiproquos, malentendus, fausses apparences, erreurs fortuites, déguisements, ressemblances fortuites, tromperies et mystifications en tout genre. De là l'idée qu'on pourrait transformer *Othello* en une comédie intitulée *Les fourberies de Iago*, qui se terminerait par une réconciliation heureuse, une fois le trompeur démasqué, comme dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Il est vrai que Shakespeare ne répugne pas à utiliser dans *Othello* des procédés qui relèvent de la comédie, et même de la farce, comme dans certains dialogues entre Iago et Roderigo, ou dans la scène où le traître fait croire à son maître que les propos que tient Cassio sur Bianca concernent Desdémone, mais pour toutes sortes de raisons qui n'ont pas à être développées ici, l'étiquette péjorative de mélodrame ne tient pas, et pour revenir au thème conducteur de la présente rêverie, le double temps, quel que soit le jugement qu'on porte sur lui, n'a aucun caractère spécifiquement comique, et encore moins mélodramatique, car seules font pleurer Margot des situations apparemment traitées sur le mode réaliste.

On pourrait donc déduire de tout cela – il s'agit d'une conjecture, non d'une certitude, qu'il serait présomptueux de présenter comme telle – que pour une fois Shakespeare a usé du double temps avec une intention didactique, non uniquement comme un simple procédé appartenant aux conventions théâtrales et permettant de superposer deux séquences parallèles : une diégèse narrative, celle du temps long, et une diégèse dramatique, celle du temps court. Il résulte de l'embrouillamini temporel que l'intrigue est absurde. Soit, mais les gens qui, tel saint Augustin, trouvent dans l'absurdité des raisons de croire devraient faire preuve d'un peu d'esprit critique, lorsqu'il s'agit de nos petites affaires terrestres, telles que la vie conjugale ou la discipline militaire. La démonstration est faite que plus un mensonge est gros, plus il a des chances d'être cru, selon l'adage cynique et terrifiant qu'on attribue au Docteur Goebbels, qui fut dans son pays ministre de la vérité au sens orwellien. C'est parce que le scénario est invraisemblable qu'il atteint son but. Les édulcorations proposées au nom du réalisme[9] affaiblissent la pièce.

---

[9] Je ne sais pas si la mode existe encore d'accoler dans un cas comme celui-ci l'adjectif *bourgeois* au mot *réalisme*, pour que le lecteur comprenne bien l'intention péjorative et même vitupérative que l'auteur a voulu donner. Je me garde de tomber dans ce travers, car qu'y a-t-il de plus bourgeois que d'utiliser sans arrêt le mot *bourgeois* de façon machinale et convenue, à chaque fois qu'on veut se donner le beau rôle dans une discussion ?

Telle est la leçon donnée par Shakespeare, banale certes, mais non dénuée de pertinence, et qu'il inculque de façon paradoxale, en mettant l'irrationnel au service de la rationalité. Si cette conjecture était vraie, on pourrait en tirer une conclusion cocasse, à savoir que dans le seul cas où Shakespeare a utilisé le stratagème théâtral du double temps avec une subtilité inaccoutumée, pour en tirer des effets de nature philosophique, non avec seulement le dessein de combiner deux lignes d'événements de durée inégale, il a été et est encore parfois accusé de maladresse par des commentateurs au zèle intempestif (c'est le cas de le dire) qui ont pour excuse cependant de n'être ni des anglicistes ni des spécialistes d'art dramatique. Ces derniers peuvent à l'inverse prendre plaisir à analyser, en plus de son contenu apodictique, l'intérêt formel et artistique du double temps en soi, qui fait triompher la pure théâtralité aux dépens d'une conception mesquine de la mimésis. On goûte alors le contrepoint temporel tissé par Shakespeare. La notion de contrepoint évoque l'art de la fugue. Il s'agit d'une sorte de fugue, en effet, les deux séquences temporelles courent l'une après l'autre et finissent par se rattraper dans la strette et dans l'accord final, sur le mode mineur, car l'histoire que Lodovico rapporte à Venise reste l'une des plus tragiques du répertoire.

Henri SUHAMY
Université Paris X Nanterre

VOYAGES INTEMPORELS DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE

> *On peut faire dire bien des choses que l'on ne peut pas montrer : il suffit de connaître la différence entre rapporter et représenter. Ainsi, par exemple, je peux (bien que je sois ici) vous parler du Pérou, et tout en discourant m'écarter du Pérou pour décrire Calicut ; mais je ne saurais vous représenter tout cela – à moins que je dispose du cheval magique de Pacolet. Telle fut donc la manière adoptée par les Anciens : sur la scène, un messager devait raconter les actions accomplies en d'autres temps ou en d'autres lieux.*[1]

Les voyages shakespeariens sont une suite de mirages trompeurs et ironiques. Le théâtre de Shakespeare évoque des terres connues ou nouvellement découvertes[2], non dans un souci géographique – la cartographie y est mythique et fictive – mais selon une approche métaphorique. L'art dramatique se plaît à transposer le réel dans la fiction. Si la métaphore est la transposition imagée du réel, le langage théâtral est, par essence, métaphorique. Selon la terminologie d'Henri Morier, « le comparé, le comparant et le nœud ou la teneur de l'intersection » constituent une métaphore complète[3]. Dans les intrigues shakespeariennes, on trouve des allusions aux grands empires de la fin de la Renaissance, tels qu'ils sont décrits dans la compilation de Richard Hakluyt (1522 ?-1616)[4] : la Moscovie (empereur : Boris Godounov), l'Inde (grand mogol : Abbas Akbar), la Turquie au Levant (sophi : Amurath III), l'Espagne sur l'Atlantique (roi : Philippe II). Chacun de ces

---

[1] « *Again, many things may be told which cannot be showed, if they know the difference betwixt reporting and representing. As, for example, I may speake (though I am here) of Peru, and in speech disgress from that to the description of Calicut; but in action I cannot represent it without Pacolet's horse. And so was the manner the ancients tooke, by some nuncius to recount things done in former time or other place.* », Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, ed. G. Shepherd, Manchester, p. 135, trad. Patrick Hersant, *Éloge de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, p. 91.

[2] Dans l'Atlantique, Shakespeare évoque la ligne équinoxiale, les Bermudes, la Guyane, l'Amérique (une seule fois), mais il ne fait jamais allusion à la Virginie.

[3] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 3e édition, 1981, p. 679.

[4] *The Principal Navigations, Voiages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, made by Sea or over-land, to the remote and farthest distant quarters of the Earth, at any time within the compasse of these 1500. yeeres...* By Richard Hakluyt Master of Arts, and sometime Student of Christ-Church in Oxford (1598, 1599, 1600).
Hakluyt's Voyages – A selection by Richard David, Chatto & Windus, 1981.

grands ensembles est évoqué, mais uniquement dans l'entremêlement du comparé (le voyage exploration) et du comparant (l'intrigue dramatique), nœud métaphorique qui donne naissance à un espace fictif, la métaphorisation d'une réalité intérieure. De même que la métaphore est un écart linguistique, qui passe par une impertinence du langage, un viol du code de la parole avant le retour à une cohérence verbale, de même l'évocation de terres lointaines, inconnues ou à découvrir, est le nécessaire cheminement d'intrigues complexes, où se font et se défont des réseaux paradigmatiques. Dans cette perspective, le voyage, qui est mise à distance, est un maillon essentiel dans le déroulement d'intrigues où se révèlent les complexités de l'âme humaine. Chacun des grands ensembles géographiques que décrit Hakluyt est le comparé cartographique où se dévoilent les subtilités du comparant dramaturgique.

La Moscovie (où, à la façon des Hanséates, les marchands anglais obtiennent des privilèges d'Ivan III puis d'Ivan IV le Terrible, dans leur quête d'une route vers le Catay et la Perse *via* la mer Caspienne, alors que la compagnie de Moscovie a reçu mission de Marie, selon une charte de 1555, de découvrir des îles et des terres inconnues) demeure un pays lointain et mystérieux. Chez Shakespeare, elle est l'équivalent d'un pays d'exil, symbole de l'écart infranchissable entre le fictif et le réel. Dans *Measure for Measure*, où le duc de Vienne Vincentio laisse courir le bruit qu'il s'est réfugié en Pologne[5], dans *Le Conte d'hiver*, où Hermione, épouse vilipendée par un époux pris d'un accès de folie, rappelle qu'elle est la fille de l'empereur de Russie (Boris Godounov?)[6], la distance géographique est comme la projection graphique d'une transgression – de la justice dans le premier exemple, de l'amour dans le deuxième – que seul le voyage-retour effacera. L'exploration parodique en Moscovie, dans *Peines d'Amour Perdues*, tel le déguisement en princes russes du roi de Navarre et de ses courtisans, qui ne convainc ni la reine de France ni ses suivantes de leur sincérité, appuie le propos[7]. Le faux voyage révèle le déguisement des sentiments.

La Tartarie, l'Asie des Mongols Ta(r)tars, de la Caspienne à la Chine occidentale, découverte par l'Europe lors des invasions de Gengis Khan au XIIIe siècle, est synonyme, chez nombre de voyageurs, de tyrannie ou de cruauté. Hakluyt décrit les Tatars comme des instruments de la vengeance de Dieu, leur nom étant homographe de *Tartarus*, la région infernale depuis les théogonies d'Hésiode et d'Homère. Chez Shakespeare, associés aux Turcs, ils sont l'expression paradigma-

[5] « *And he [Angelo] supposes me travell'd to Poland* / *Et il me croit en voyage pour la Pologne* », *Measure for Measure*, I.3.4, The Arden Shakespeare, édition de référence.
[6] « *The emperor of Russia was my father.* / *L'empereur de Russie était mon père.* », *The Winter's Tale*, III.2.119.
[7] « *A mess of Russians left us but of late.* / *Un quadrille de Russes vient de nous quitter à l'instant.* », *Love's Labour's Lost*, V.2.361.

tique de l'impiété et de la cruauté – ainsi Shylock selon le duc (anonyme) de Venise[8], ou de façon parodique Hermia en qui Lysander voit une « tartare moricaude », lorsqu'il est sous l'effet de la flèche de Puck, plus rapide que celle du Tartare[9]. La Tartarie est le lieu métaphorique des dérives de l'imagination.

Les routes maritimes qu'empruntent les naves hauturières d'Antonio – Tripoli, les Indes, Mexico, l'Angleterre – rappellent que la route de Venise vers l'Orient – Tripoli, Alep [où Ralph Fitch est à bord du *Tiger*, en 1583, ce qu'évoque une des sorcières de *Macbeth*[10]], l'Euphrate à travers la Mésopotamie, le Golfe persique, Ormuz – a remplacé celle des Vikings, qu'ont suivie les *Muscovy Merchants*, de 1555 à 1580. Shakespeare fait allusion aux conflits commerciaux et politiques entre l'Occident et l'Orient : la Compagnie du Levant (charte 1589) commerce avec la Turquie, à laquelle s'opposent les amis d'Essex, qui veulent une alliance avec le shah Abbas contre l'Ottoman. Dans *Le Marchand de Venise*, par l'entremise d'allusions voilées aux guerres turco-perses (1593-1594)[11], le Prince du Maroc se vante d'avoir tué le prince perse, vainqueur par deux fois de Soliman le Magnifique (1490-1566) : l'exagération héroïque dénonce la fausseté des prétentions courtoises à la main de Portia. La réalité géographique est au service de la satire.

Les Indes, à l'époque de Shakespeare, désignent, d'un côté, l'Inde asiatique, les îles de l'océan indien et les vallées du Gange et de l'Inde (découvertes par Marco Polo), sur lesquelles règne Abbas Akbar le Grand (1566-1605), auquel John Newbery & Ralph Fitch portent des lettres d'Elizabeth, dans le sillage de la Compagnie des Indes Orientales (charte de 1600), d'un autre côté, les Antilles, les côtes est et ouest de l'Amérique espagnole, dont le Pérou, associées aux confins du monde (légende d'Ophir) et aux *mirabilia*. Les richesses fabuleuses de ces terres nouvelles s'associent à l'idée d'un pèlerinage vers des lieux inaccessibles. Chez Shakespeare, l'évocation des Indes se fait toujours dans un contexte parodique ; toute soif de conquête démesurée doit être contenue. Ainsi le visage de Malvolio (*La Nuit des Rois*) « *a plus de rides que la nouvelle carte aux Indes agrandie* », allusion à la nouvelle carte du monde (1599/1600), qui inclut les Indes occidentales[12] ; Falstaff courtise les rieuses commères Mrs Page & Mrs Ford, à l'égal d'un

---

[8] « *… stubborn Turks, and Tartars never train'd / To offices of tender courtesy.* / *… des Turcs inflexibles et des Tartares qui n'ont jamais connu / Les devoirs de la douce courtoisie.* », *The Merchant of Venice*, IV.1.32-33.

[9] « *Swifter than arrow from the Tartar's bow.* / *Plus rapide que la flèche de l'arc du Tartare.* », *A Midsummer Night's Dream*, III.2.101

[10] « *Her husband's to Aleppo gone, master o'th'Tiger.* / *Son mari est parti pour Alep, capitaine du Tigre.* », *Macbeth*, I.3.7.

[11] « *… by this scimitar / that won three fields of Sultan Solyman.* / *… par ce cimeterre / qui a gagné trois batailles contre le sultan Soliman.* », *The Merchant of Venice*, II.1.24-26.

[12] [Maria] « *he does smile his face into more lines than is in the new map with the augmentation of the Indies.* », *Twelfth Night*, III.2.75-77.

conquérant du monde entier[13]. L'outrance métaphorique fait du faux chevalier un piètre conquérant. Ici encore, la satire repose sur un nœud métaphorique.

L'empire ottoman, ennemi des royaumes chrétiens, étend sa puissance en Méditerranée, sur Chypre, Tripoli, Tunis, Alger. Malgré la victoire de Venise, sur l'Ottoman à Lépante (1571), les Turcs accentuent leur influence sur le Maghreb central et oriental. Dans ses projets de commerce avec l'Extrême-Orient *via* le cap de Bonne Espérance, Elizabeth a besoin du soutien de Constantinople et du Maroc. La Compagnie du Levant est créée dès 1589 (charte 1592), malgré l'hostilité populaire. On retrouve dans le théâtre shakespearien nombre d'allusions aux Turcs, objets à la fois de haine et d'admiration. Le Turc, « ministre de l'antéchrist » selon Guillaume Postel, est un châtiment de Dieu imposé aux Chrétiens ; mais Turcs et Tartares sont également décrits comme « *islami* », des hommes en paix avec eux-mêmes. Shakespeare fait allusion, avec prudence, aux places fortes turques – Alep, Constantine, Alger, Tripoli – ainsi qu'à la sauvagerie des Turcs, des Tartares et des Sarrasins, leurs alliés des Croisades. Par exemple, Othello assimile les désordres chrétiens aux mœurs sauvages des Turcs ; « se faire turc » est un opprobre que dénonce le ciel. Notons un anachronisme : lorsqu'ils attaquent Chypre en 1570, les Turcs auraient hésité entre Venise et Rhodes, alors qu'ils détiennent cette dernière cité depuis un demi-siècle. Les erreurs géographiques et historiques sont ainsi mises au service de la vision métaphorique des désordres amoureux.

La Méditerranée, au XVIe siècle, est le lieu d'alliances secrètes entre pirates et marins. L'échec de Charles Quint devant Alep (1541), a entraîné la mainmise de Khaireddine Barberousse sur la côte berbère. Les Maures, chassés du sud de l'Espagne par Isabelle et Ferdinand (1492) se sont alliés aux Barbaresques et la piraterie a une allure de guerre sainte. Malgré la mission méditerranéenne de la Compagnie du Levant, d'abord protéger ses marchands contre les pirates berbères, la Compagnie des Marchands de Berbérie ne dédaigne pas les refuges que constituent les nids de pirates. Francis Drake, voyageur et pirate à ses heures, après le raid sur Cadix, est anobli par la reine sur le *Golden Hind* (1581). Le fait méditerranéen, complexe, mystérieux, dangereux, permet à Shakespeare d'inventer des *dramatis personae* contrastées, allégoriques du mélange des cultures. Le Maure en est le meilleur exemple. Dans *Titus Andronicus*, Aaron, esclave venu du fond du Sahara, barbare athée et sanguinaire, au nom de consonance juive, donne des preuves d'une culture classique[14]. Dans *Le Marchand de Venise*, Maroc, fier de son ascendance africaine, combattant parmi les Turcs contre les Perses, sait se plier aux

---

[13] [Falstaff] « *They shall be my East and West Indies, and I will trade on them both.* / *Elles seront mes Indes orientales et occidentales et je ferai affaire avec les deux.* » *The Merry Wives of Windsor*, I.3.67-69.

[14] [Aaron] « *Now climbeth Tamora Olympus' top / […] I will be bright, and shine in pearl and gold / To wait upon this new-made empress.* / *Voilà que Tamora monte au sommet de l'Olympe / […] Je serai magnifique, resplendissant de perles et d'or / Au service de cette impératrice de fraîche date.* » *Titus Andronicus*, I.1.500 […] 518-519.

usages chrétiens lors de sa cour à Portia, princesse occidentale[15]. Othello, prince mauritanien, au service de Venise, affiche ses convictions chrétiennes et donne des preuves de haute culture[16]. L'évocation géographique sous-tend l'intrigue tragique.

L'Arabie, mystérieuse et lointaine, sous ses aspects légendaires, « pierreuse, déserte, heureuse », (*petrea, deserta, felix*), est allégorique des voyages aventureux, où l'espoir s'allie au danger. Les déserts d'Hyrcanie, au sud de la mer Caspienne, associés à la désertification religieuse, sont autant de simples chemins, lorsqu'il s'agit de venir contempler la beauté de Portia[17]. L'effacement des limites spatiales et temporelles est une convention de la pastorale. La réponse à Sir Philip Sidney est sans doute dans la signification allégorique du texte dramatique : à la littéralité du texte s'ajoute un sens second. En parlant d'une chose, l'allégorie évoque une chose autre, dans un système de correspondances à double sens.

Chez Shakespeare, l'aventure en mer, signification littérale de l'intrigue, est source de découverte de soi : quête de l'identité perdue dans les comédies romanesques, reconstitution de groupes humains dans les pastorales, tentative d'emprise sur un pays dans les histoires ou les pièces romaines. Dans chaque configuration, comique ou tragique, l'espace cartographique, réel ou fictif, a valeur allégorique. La topographie italienne est inventée dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, où les personnages de Vérone embarquent depuis un rivage, dans *La Mégère apprivoisée*, où la ville de Bergame, à l'intérieur des terres, a un fabricant de voiles, où Biondello arrive sur la côte de Padoue, là où Gremio possède une nave ragusienne (*argosy*). Dans *La Comédie des Erreurs*, Ephèse et Syracuse, deux cités marchandes hostiles, servent de toile de fond aux quiproquos de l'amour et l'expédition marchande allégorise les risques de l'amour. Dans les tragédies et les pièces historiques, la mer est associée au thème de la Fortune. Le prince-navigateur – on pense à Hamlet que sauve un navire de pirates – représente le royaume. Dans *Antoine et Cléopâtre*, par exemple, le sort du monde se joue sur la barque-trône de Cléopâtre et sur la nef de Pompée, deux lieux de trahison. César est prêt à emprunter la ligne équinoxiale, mais lorsque se défait l'anneau qui enserre la terre, celui qui lie Antony à son épouse légitime Octavia, le monde se divise en deux et devient une immense paire de mâchoires où disparaissent les vivants. La pastorale, dans

---

[15] [Portia] « *First forward to the temple.* / *Allons donc jusqu'au temple.* » [Morocco] « *Good fortune then / To make me blest or cursed.* / *Que me soit favorable la Fortune / Qui doit dire si je serai béni ou maudit parmi les hommes.* » *The Merchant of Venice*, II.1.41…45-46.

[16] [Desdemona] « *I saw Othello's visage in his mind, / And to his honours and his valiant parts / Did I my soul and fortunes consacrate.* / *J'ai vu le visage d'Othello refléter son âme / Et c'est à ses glorieuses et courageuses actions / Que j'ai consacré mon âme et le fil de ma vie.* » *Othello*, I.3.253-255

[17] « *The Hyrcanian deserts, and the vasty wilds / Of wide Arabia are as thoroughfares now / For princes to come view fair Portia.* / *Les déserts de l'Hyrcanie, les vastes espaces / De l'immense Arabie sont aujourd'hui les voies / Qu'empruntent les princes venus contempler la belle Portia.* » *The Merchant of Venice*, II.7.41-43

l'effacement des limites spatio-temporelles, décrit un monde nouveau. Elle appartient à une littérature d'évasion que dicte le désir de retrouver les bienfaits de l'âge d'or. À partir d'une exploration des possibilités tragiques de l'existence, elle établit un schéma de régénération ; il s'agit de repousser les limites humaines, entre autres dans une séparation du vieillissement physique et de la permanence des sentiments. Dans l'optique de la comédie romanesque et pastorale, la description de terres nouvelles, pastorales et idylliques, se relie à des références au monde ancien, mercantile et colonisateur. À la façon dont la nature est l'expression de la volonté divine, héritage de la philosophie scholastique, les découvertes géographiques et ethnographiques donnent lieu à des fictions qui se réfèrent au passé de l'humanité.

À ce propos, l'île est le lieu de rencontre de l'ancien et du nouveau monde. Elle garde des traces de la conception antique de l'œkoumène, monde-île entouré d'un océan circulaire ; inversement, elle est lieu de découverte et de régénération. L'île humaniste est à la fois reflet du monde et image de l'observateur. Lieux d'exil et de redécouverte de soi, les îles, dans le théâtre de Shakespeare, à la façon de l'*Utopia* (1516-1518) de Thomas More et près d'un siècle plus tard, ont valeur d'avertissement spirituel. Dans *Le Conte d'hiver*, la Bohème est une presqu'île (*sic*), où, à la suite d'aventures maritimes miraculeuses (Apollon veille, depuis l'île de Délos – Delphes sous la plume de Shakespeare), se reconstitue l'innocence perdue d'une île réelle, la Sicile, terre d'origine de la Pastorale. Dans *Périclès*, Mytilène est l'île miraculeuse, où, Marina, la fille des mers, grâce à la protection de Diane, échappe à la corruption des hommes. Le cadre miraculeux de la pastorale caractérise aussi l'île qui est objet de conquête ou de reconquête. Dans Chypre, se joue le sort tragique d'Othello, serviteur exemplaire de Venise, autre île-ville, où les ambitions humaines dérèglent les voies de l'amour ; la tempête providentielle qui écarte les galères turques et épargne la vie des amants, de race et de civilisation distinctes, ne suffit pas à contrer les visées machiavéliques d'hommes ambitieux. Alexandrie, espace îlien allégorique, en rompant les amarres qui la relient à Rome, est l'espace privilégié d'amours que contrarient les visées politiques de César. L'Angleterre, porteuse de sceptre, représente le corps mystique de la philosophie médiévale : l'île-royaume est intimement associée au corps du roi et à sa légitimité d'ordre divin. En témoigne la saga historique de l'Angleterre d'Henri II, qui s'écroule, déchirée par les guerres civiles des Deux Roses et découvre, avec les Tudors, la nécessité de forger un nouvel empire, dans la certitude d'une légitimité qui a la caution du ciel :

Toutes les eaux de la mer orageuse et violente
Ne sauraient effacer du front d'un roi l'onction sacrée.[18]

La thématique de l'exil nécessaire, afin que se reconstitue la légitimité de l'amour ou celle d'un royaume à reconquérir, a pour cadre l'île. Une forme de re-

[18] « *Not all the water in the rough rude sea / Can wash the balm off from an anointed king.* » *The Tragedy of King Richard the Second*, III.2.54-55.

naissance, de recouvrement d'une légitimité est incluse dans le cadre îlien, allégorie de la réalité insaisissable et intangible de l'empire sur soi (*nosce teipsum*). Le rêve de découverte d'îles nouvelles s'inscrit dans un procès de régénération et de retour aux sources de l'innocence première.

Dans *La Tempête*, les habitants de l'île mystérieuse sont tous des voyageurs malgré eux, chassés par la conspiration politique ou religieuse. La caractéristique de cette nouvelle *Utopia* est d'abord la récurrence des schémas d'usurpation importés du monde ancien. De même que dans l'*Utopie* de Thomas More, la critique des dystopies des sociétés existantes – le royaume d'Angleterre et ses injustices, en particulier les enclosures [livre I] – conduit à la description d'une cité idéale dans les mers sud-atlantiques [livre II], de même l'île de Caliban et de Prospero, à partir de la fiction d'un monde inconnu jusqu'alors, propose une lecture en réfraction des complots qui ont conduit le duc de Milan à l'exil. Une première caractéristique de l'utopie est dans sa facture ironique : le récit, ou structure de surface, dissimule une structure seconde, le discours. Dans la pastorale shakespearienne, le premier niveau de signification est l'histoire de la colonisation d'un territoire vierge et inconnu. Grâce à la théurgie ou magie blanche, Prospero, en rapport avec les forces cachées de l'univers, sollicite la puissance divine et détruit la magie noire de Sycorax.

On retrouve là le thème du paradis perdu. À un deuxième niveau, où le présupposé géographique sous-tend la fiction de l'île non répertoriée par les cosmographes, le face-à-face du voyageur et de l'aborigène sauvage, le « cannibale », permet la mise à nu d'intrigues politiques emboîtées et d'usurpations renouvelées. Un relai de caractère mythique est indispensable à la révélation des noirceurs de l'âme humaine, plus graves que les actes de cannibalisme, selon Montaigne. Dans la fiction pastorale shakespearienne, résonne l'écho de l'impossible conquête de l'Amérique par l'Angleterre, en raison de sa guerre contre l'Espagne.

La Tempête fait usage des postulats propres à l'écriture utopique, dont le présupposé est une cartographie en train de se faire.

Le premier de ces postulats est le prétexte d'objectivité. Le voyage est rapporté par un récitant prétendument objectif et l'authentification de son témoignage est assurée par la présence physique de participants à l'affabulation. Chez Thomas More, Hythlodée [= raconteur de sornettes] aurait fait d'ouest en est la première circumnavigation en compagnie de Vespucci, dont les *Quattuor Navigationes* auraient fourni les détails de sa navigation. Selon la même méthode, la trame de *La Tempête* propose des repères précis de la vie de Prospero – sauvetage par providence divine, reconstitution d'épisodes de sa vie antérieure présentés comme des scènes revécues, déchronologie qui nous fait découvrir un tiers de la vie du duc de Milan, déposé par son frère Antonio et Alonzo, roi de Naples et du frère de celui-ci, Sebastian. La caution d'objectivité est fournie par Ariel et Caliban à qui Prospero ne manque pas de rappeler leur existence passée. Un deuxième postulat utopique

est la connivence entre l'auteur et le spectateur : l'un prétend, l'autre feint de croire que l'affabulation a les couleurs du vrai. Dès lors, la société idéale non existante – que Gonzalo appelle de ses vœux, en référence à l'âge d'or – prend une allure objective. Prospero organise un faux naufrage, des spectacles illusoires, des esprits accablent Caliban, des musiques enchantent Ferdinand, grâce à l'entremise d'Ariel. À la façon de Thomas More, qui explicite la nécessité ontologique du mensonge (en opposant *mentiri* à *mendacium dicere*, dans une lettre à Pierre Gilles[19]), l'esprit au service du magicien convient qu'il est nécessaire de « dire des mensonges » plutôt que de les « commettre ». Ainsi s'installe l'illusion dramatique dans la catégorie du vrai. L'intrigue illusoire est justifiée au nom de l'exigence de vérité – la nécessaire mise à l'épreuve de Ferdinand, comme l'est la révélation de l'instinct meurtrier des ennemis politiques du duc et de Caliban.

La Tempête utilise les méthodes propres à l'utopie. En premier lieu, la description d'une société idéale – où cesserait l'injustice, où la guerre serait une juste cause, l'esclavage reconnu dans les limites raisonnables, un *brave new world* d'innocence et de pureté – mais cette île est illusoire, dissociée de la cité politique. L'irréalité nous ramène donc au monde tel qu'il est, à la façon du martyrologe du peuple anglais. Une non-île, une non-tempête, un masque joué par des esprits sont destinés à mettre à jour les mécanismes de l'usurpation. La thématique utopique a une valeur cathartique[20].

La tempête magique autorise Miranda à découvrir que Prospero et le duc de Milan sont une seule et même personne. Les relations entre le magicien et son esclave (allégorie d'un pouvoir dévastateur) sont associées à l'idée de liberté. La fausse accusation de Ferdinand est une épreuve initiatique. Le postulat utopique a, par ailleurs, une valeur emblématique, ne serait-ce que dans la dénonciation de l'idée d'une conquête du royaume par assassinat et usurpation – ce que démontrent les tentatives de Caliban et de Stephano, ainsi que la proposition de Sebastian, qui offre à Antonio de tuer son frère, dont la fille Claribel est reine de Tunis. L'idée centrale, c'est que l'île mystérieuse est en proie aux exactions de l'ancien monde. La fiction shakespearienne explicite le rejet de la croyance en la possibilité du rêve paradisiaque. L'utopie ne décrit pas la perfection absolue, mais une société idéale, parce qu'elle prend en compte les défauts et les déficiences des hommes, soit le péché originel. Le meilleur exemple est sans doute Miranda, humaniste sans le savoir, qui voit dans les créatures de l'ancien monde des êtres de perfection :

Miranda *O prodige !*
Que tant de créatures merveilleuses soient ici assemblées !
Que soit si admirable l'humanité ! O splendide nouveau monde

---

[19] André Prévost, *L'Utopie de Thomas More*, Nouvelles Éditions Mame, Paris, 1978, « Thomas More à Pierre Gilles », p. 20, n. 5.
[20] Voir Alain Bony, « *Fabula, Tabula* : *L'Utopie* de More et l'image du monde », *Études anglaises*, XXX, n° 1, janvier-mars 1977, pp. 1-19.

Qui abrite ces créatures !
Prospero *Il est nouveau pour toi.*[21]

Telle est la fonction herméneutique du voyage : découvrir dans l'ancien monde les vertus d'un monde nouveau.

Une deuxième méthode utopienne est la cartographie imaginaire. L'île est la figuration d'un ailleurs, d'un monde autre. Ainsi, les premières cartes portulans écrivent-elles le nom des îles à l'envers ; l'île est un monde clos, détaché du continent. Il en est ainsi de l'île d'Utopie, coupée du continent. Le dessin de 1516 est ainsi reproduit de façon inversée en 1518. La signification de l'inversion de l'image, c'est que « l'*Utopie* est à lire dans le miroir de l'ironie[22] ». Dans *La Tempête*, l'espace est double. [1] De l'extérieur, l'espace maritime semé d'écueils et la tempête allégorisent les tentations maléfiques et les tentatives de trahison qui assaillent l'âme. L'île est vue, à la façon de Roanoak, selon une gravure de John White, depuis un promontoire imaginaire. L'histoire colonisatrice de l'Angleterre apparaît ainsi comme une source première de *La Tempête*. À partir de 1560, l'Angleterre organisa diverses expéditions vers le nouveau monde, dont les plus célèbres furent le succès de Francis Drake sur Carthagène des Indes, la circumnavigation qui en suivit (1577) et la découverte de l'île de Roanoak par des navires affrétés par Walter Ralegh, en 1584, puis 1585. Laissés sur l'île par le peintre John White et le mathématicien Thomas Harriot, 117 hommes, femmes et enfants disparurent en 1587, ce qui sanctionna l'échec d'une colonie anglaise en Virginie[23]. [2] L'île-refuge, territoire mythique s'ouvre aussi vers l'intérieur. Le duc de Milan entretient et fait renaître la communication avec les abysses d'un passé disparu. Par allégorie, la tempête, la mer, le rivage, l'eau salée sont autant de figurations des mouvements de l'âme. La cellule de Prospero, île à l'intérieur de l'île, signifie le désir d'utopie, qui implique une connaissance des limites humaines. Ajoutons que les chrétiens du XVIe siècle, alertés par Las Casas, ne croyaient pas à une Amérique qui aurait été le paradis d'avant le péché originel.

En vérité, l'homme sauvage est associé à l'homme pécheur : lorsque se défont les liens de la vie civilisée, le retour au primitivisme des origines est inévitable. Dans la ligne des voyages imaginaires inclus dans des intrigues chevaleresques, chez l'Arioste ou le Tasse par exemple, ou encore chez Érasme, Montaigne ou Spenser, l'homme sauvage ou sylvestre est ce à quoi retourne l'homme,

---

[21] [Miranda] « … O wonder ! / How many goodly creatures are there here ! / How beauteous mankind is ! O brave new world / That has such people in't ! [Prospero] T'is new to thee. », *The Tempest*, V,1,181-184.
[22] André Prévost, *L'Utopie de Thomas More*, *op. cit*., pp. 332-333.
[23] Théodore de Bry, dans le premier de son *Grand Voyage* imprima *A Briefe and True Report of the Newfoundland of Virginia* (1588) de Thomas Harriot, illustré de gravures en taille-douce, à partir des aquarelles de John White.

lorsque se déchire le tissu de la vie civile. Le « *foundling* », créature nouvellement découverte, représente le risque d'un retour à l'animalité. C'est dans cette optique que Shakespeare oppose Caliban, réduit aux instincts animaux, sans être pour autant un cannibale, et Ferdinand, que la culture chrétienne contraint de réprimer ses instincts de violence. Le mage Prospero, en rejetant sans condition le premier et en acceptant le second, sous condition d'une mise à l'épreuve, affirme la permanence du pari civilisateur. L'homme sauvage qui hante les forêts, le « *wild man* » de Spenser, est opposé au « *changeling* », ou « *foundling* », qui symbolise l'espoir et la possibilité d'un renouveau. Prospero, en mettant fin au complot qui associe Trinculo et Stephano à Caliban, où la créature non civilisée est en passe d'être corrompue par de prétendus civilisateurs, énonce l'alternative qui fonde le pari humaniste, le choix entre le monstrueux et l'humain. Le changelin, lorsqu'il est sous l'emprise de forces démoniaques, redevient une figure du monstrueux :

> *Ces trois créatures m'ont dépouillé et ce demi-démon*
> *(Car c'est un scélérat) avait pris part à leur complot*
> *Dans le but de m'ôter la vie. Deux de ces comparses vous*
> *Devez les reconnaître comme vôtres : cette figure des ténèbres*
> *Je reconnais comme mienne.*[24]

En définitive, le mythe du noble sauvage, issu de celui de l'Âge d'Or, n'a pas conduit les découvreurs d'empire à oublier le thème païen du Jardin des Délices. En témoignent les processions et fêtes royales où des sauvages apparaissent, au côté des joutes et autres spectacles, par exemple – l'entrée de Henri II, roi de France à Rouen (1550)[25] – les festivités de Fontainebleau (1564), où des sauvages défendent leur île dans des tenues à l'antique – les fiançailles de Louis XIII et d'Anne d'Autriche (1612) où apparaissent des défilés de sauvages et de créatures exotiques – le mariage de la princesse Elizabeth d'Angleterre et de l'Électeur palatin Frederic (1613), qui fournit à Inigo Jones et à Chapman l'occasion d'un masque sur les richesses indiennes. La thématique de ces fêtes royales n'associe qu'avec prudence l'âge d'or à la découverte de terres nouvelles. Les expéditions colonisatrices, en particulier la conquête de la Virginie – absente de la cartographie shakespearienne – ne cessent de rappeler que le jardin édénique doit être l'objet d'une quête perpétuelle.

Raymond GARDETTE

---

[24] [Prospero] « *These three have robbed me, and this demi-devil / (For he's a bastard one) had plotted with them / To take my life. Two of these fellows you / Must know and own; this thing of darkness I / Acknowledge mine.* » *The Tempest*, V.1.272-276.

[25] Voir : *Utopie. La Quête de la société idéale en Occident* : reproduction d'une miniature illustrant la *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1er octobre 1550 : l'Île des Brésiliens, la mise en scène de la vie sauvage* (Manuscrit du XVIe siècle), p. 160.

BIBLIOGRAPHIE

* Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World* : Oxford, Clarendon Press, 1991.
* Jones-Davies, M.T., éd. *Shakespeare. Comopolitisme et insularité,* Société Française Shakespeare : Paris, Les Belles Lettres, 1994.
* Lestringant, Frank. *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne* : Paris, Droz, 2002.
Miller, Lee. *Roanoke . Solving the Mystery of the Lost Colony* : London, Penguin, 2003.
* *Théâtre du Nouveau Monde (Le). Les Grands voyages de Théodore de Bry,* présenté par Marc Bouyer et Jean-Paul Duviols : Paris, Gallimard, 1992.
* More, Thomas. *L'Utopie de Thomas More,* éd. André Prévost : Paris. éditions Mame, 1978.
* *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, sous la direction de Lyman Tower Sargent et de Roland Schaer : Paris, Bibliothèque de France/Fayard, 2000.
* Vespucci, Amerigo, *Cosmographiae Introductio suivi des Lettres d'Amerigo Vespucci* in *La Fortune d'un nom, America,* texte présenté par Albert Roussin : Grenoble, Jérôme Millon, 1991.
* *Voyager à la Renaissance*, sous la direction de Jean Céard et de Jean-Claude Margolin : Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1987.

LA TEMPORALITÉ DANS *FAUST* DE GOETHE

Le terme de temporalité est polysémique, surtout lorsqu'il est utilisé en relation avec une pièce de théâtre. Il est certain qu'il fait d'abord allusion à la maîtrise du temps sur la scène. Le théâtre classique avait imposé une unité d'action se déroulant sur une période de vingt-quatre heures dans un même lieu. C'était la sacrosainte règle des trois unités. Gœthe, qui a commencé son activité littéraire avec le *Sturm und Drang*, mouvement de contestation de l'influence française et de recherche d'une spécificité germanique, s'était affranchi d'une telle contrainte. Particulièrement le drame de *Faust*, qui comprend deux parties, est bien loin de remplir les exigences classiques, car il se déroule en des périodes différentes, en des lieux variés et comporte une multitude de personnages.

Mais si le temps y est ainsi dilaté, c'est précisément parce qu'il constitue l'un des thèmes fondamentaux de la pièce. Faust, héros rebelle et transgressif, n'accepte pas sa finitude. Le temps fournit donc le moteur des péripéties. En outre, il inspire la réflexion existentielle qui parcourt le drame.

La fuite du temps

Révolte contre le vieillissement

Faust, personnage légendaire, incarne aussi l'humaine condition, c'est-à-dire qu'il se trouve confronté au drame de toute existence : la perspective de la mort. S'il tient dans le premier monologue, où il apparaît, un discours révolté et iconoclaste, c'est essentiellement parce qu'il prend conscience de la fuite du temps, en l'occurrence de sa propre déchéance physique, qui l'humilie. Il met en accusation la quête de savoir qui l'a guidé et a dévoré son existence. Ainsi, la science devient, à ses yeux, synonyme de mort. Il compare sa salle de travail à « un cachot »[1], à « un trou emmuré »[2], métaphores euphémisantes du caveau, et n'a que mépris pour le savoir livresque :

> Tout autour de moi, cette montagne de livres
> Que rongent les vers, que recouvre la poussière,
> Que, jusqu'au sommet de la voûte,
> Entourent des paperasses enfumées.[3]

---

[1] Gœthe, *Faust*, T. I., traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Aubier, 1932, p. 15, v. 398: „Kerker“

[2] *Ibid*., : „Mauerloch“

[3] *Ibid*., p. 15, v. 402...: „Beschränkt mit diesem Bücherhauf, / den Würme nagen, Staub bedeckt, / Den bis ans hohe Gewölb hinauf / Ein angeraucht Papier umsteckt;“

Ces volumes empoussiérés et rongés matérialisent la désagrégation du cadavre. Procédant à une auto-critique, il tourne en ridicule et renie son occupation intellectuelle. Gœthe, qui a pourtant lui-même mené une activité scientifique et a écrit une célèbre « Théorie des couleurs », s'inscrit dans le combat du *Sturm und Drang* contre le culte de la raison, jugée desséchante.

Faust oppose de façon simplificatrice nature et culture :

Au lieu de la nature vivante,
Où Dieu plaça l'homme, sa créature,
Ce ne sont, autour de toi, parmi la fumée et la moisissure,
Que squelettes d'animaux et ossements humains.[4]

Il esquisse un portrait caricatural du savant, ravalé au rang de fossoyeur. Gœthe reprend ici le discours type des *Stürmer und Dränger*, qui sera plus tard celui des romantiques. Il fustige la science qui dissèque, analyse et, par conséquent, détruit l'harmonie et la beauté du vivant.

Désir de rajeunissement

Faust, personnage en proie à l'hybris, ne tolère aucune limite. À l'heure du bilan, il donne libre cours à sa frustration : il considère que la science ne mérite pas le sacrifice qu'il lui a fait de son existence, car elle ne lui a pas apporté en contrepartie la connaissance. Pris entre le sentiment d'absurdité, d'une part, et l'impression d'avoir méconnu l'essentiel, de l'autre, il cherche une échappatoire et supplie le clair de lune qui éclaire la pièce :

Ah ! Si je pouvais donc, […]
[…] dégagé de tout savoir fumeux,
Renaître à la santé en me baignant dans ta rosée ![5]

Il exprime le vœu de tout homme, quand il prend conscience de ses erreurs, celui d'abolir l'irrévocable et de recommencer. Il implore donc une renaissance, non dans l'au-delà, mais dans l'ici-bas. Il rêve d'une opération magique (un bain dans la rosée qui serait un bain de jouvence). Ainsi le temps lui apparaît comme le bien le plus précieux, en raison de sa fugacité: « L'art est long / Et courte est notre vie. »[6]

Cependant, devant le constat de la brièveté de la vie, il choisit d'écourter encore celle-ci, car elle lui semble dépourvue de sens. Il s'adresse donc avec émo-

---

[4] *Ibid*., p. 16, v. 415...: „Statt der lebendigen Natur,/ Da Gott die Menschen schuf hinein, / Umgibt in Rauch und Moder nur/ Dich Tiergeripp und Totenbein.“

[5] *Ibid*, p. 15, v. 392 ...: „Ach! könnt ich doch […]/ Von allem Wissensqualm entladen,/ In deinem Tau gesund mich baden!

[6] *Ibid*. p. 20, v. 558...: „Ach Gott! die Kunst ist lang; / Und kurz ist unser Leben.“

tion à la fiole de poison : « Je te contemple, et ma douleur s'adoucit, / Je te saisis, et ma nostalgie s'atténue. »[7] Le suicide est pour l'individu un moyen paradoxal de mettre fin à la course des heures et donc à sa souffrance devant le vieillissement. Il lui permet de décider sa mort et, par là-même, d'atteindre, en un certain sens, à une maîtrise de son temps biologique, en se substituant à la nature. À cet égard, Faust reste fidèle à sa personnalité titanesque puisqu'il ne veut pas laisser à Dieu ou au hasard le soin de clore son existence.

Il voit dans le suicide une forme de courage :

Pousse hardiment la porte
Devant laquelle tous cherchent à s'esquiver !
Voici l'instant venu de prouver par l'acte
Que l'humaine dignité ne le cède pas à la grandeur divine.[8]

À l'époque, le suicide était considéré comme un acte impie, une rébellion contre l'ordre divin. C'est pourquoi ceux qui le commettaient n'avaient pas droit à un enterrement religieux. Mais Faust refuse la loi commune et brave l'interdit par le choix d'une issue répréhensible.

Cependant, il se ravise en entendant résonner les chœurs des fidèles au matin de Pâques, précisément parce qu'ils chantent la résurrection et battent ainsi en brèche la perception humaine du temps. Il reste néanmoins sceptique : « J'entends bien le message, mais la foi me manque »,[9] déclare-il. Il ne croit pas à la possibilité d'une survie éternelle[10], car l'approche religieuse de la temporalité se situe aux antipodes d'une démarche scientifique.

Toutefois, il est ému par ce discours qui lui remémore l'époque révolue de sa jeunesse, où il était plein d'illusions : « Et pourtant ces sons, familiers à mon enfance, / Me rappellent aujourd'hui encore à la vie. »[11] Ainsi, Gœthe montre que le temps ne passe pas linéairement. Par la réminiscence, l'homme peut ressusciter des

---

[7] *Ibid*., p. 24, v. 696...: „Ich sehe dich, es wird der Schmerz gelindert,/ Ich fasse dich, das Streben wird gemindert“.

[8] *Ibid*. p. 25, v. 710...: „Vermesse dich, die Pforten aufzureißen,/ Vor denen jeder gern vorüberschleicht!/ Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen,/ Das Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht.“

[9] *Ibid*., p. 26, v. 765: „Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.“

[10] Cf., Martin Bollacher, „*Si enfin je pouvais connaître tout ce que le monde cache en lui-même*. Le drame du savant dans le *Faust I* de Gœthe, in *Faust ou les frontières du savoir*, François Ost, Laurent van Eynde (dir.), Bruxelles Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002, (p. 59-71), p. 68: « Faust est l'intellectuel moderne pour lequel il n'y a plus de transcendance religieuse […], et dont la conscience déchirée et aliénée reflète l'état sclérosé d'une civilisation devenue stérile. »

[11] Gœthe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 27, v. 769...: „Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,/ Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.“

moments et des sensations du passé. Faust revit en pensée cette période où il était plein de fougue et d'espoir :

> Et, avec des flots de larmes brûlantes,
> Je sentais un monde naître en moi. […]
> Et le souvenir aujourd'hui, ranimant en moi les sentiments de l'enfance,
> M'arrête au moment d'accomplir la grave et suprême démarche.
> O résonnez encore, doux cantiques célestes !
> Une larme a jailli, la terre m'a reconquis ! »[12]

Faust, et à travers lui Gœthe, rend hommage au discours chrétien, même s'il met en doute sa crédibilité. Les promesses de résurrection qui s'y trouvent agissent de façon incantatoire sur lui et dissipe son obsession du néant. Leur irrationalité le ravit, car elles sont l'expression de l'angoisse humaine et d'un besoin viscéral de transcendance. Il salue leur capacité à émouvoir et à attendrir, qualité que Gœthe, inspiré par l'idéal du *Sturm und Drang*, tend à surévaluer.

C'est pourquoi la joie éprouvée par ses semblables devant les promesses de Pâques, même si elle a une origine fallacieuse, ne s'en communique pas moins au héros, au point de lui faire déclarer : « Ici je me sens homme, ici j'ose l'être »[13]. Il se mêle lors d'une promenade avec Wagner, son famulus, à la foule en liesse et se voit offrir un broc de boisson fraîche par un paysan qui formule le souhait suivant :

> Qu'il apaise d'abord votre soif,
> Et qu'en outre aussi le nombre des gouttes qu'il contient,
> Vienne s'ajouter à celui de vos jours.[14]

Ce vœu naïf éveille un profond écho en Faust, intrinsèquement assoiffé, encore plus au sens figuré qu'au sens propre. Il traduit l'obsession humaine de longévité et, faute d'une maîtrise quelconque en ce domaine, un besoin de s'en remettre à des croyances magiques. Gœthe met donc en valeur la force d'un instinct vital irrépressible, présent en chacun, dans lequel il trouve une justification à son propre panthéisme.

Cependant, cette résurrection à laquelle chacun aspire, Faust voudrait l'obtenir, non en se tournant vers Dieu, mais par un pacte satanique, car il ne la souhaite pas dans un au-delà hypothétique. Il exige une transgression à son profit des

---

[12] *Ibid*., v. 778...: „Und unter tausend heißen Tränen / Fühlt ich mir eine Welt entstehn. / [...] / Erinnrung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle, / Vom letzten, ernsten Schritt zurück./ O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder! / Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!“

[13] *Ibid*., p. 32.,v. 940...: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!“

[14] *Ibid*., p. 33, v. 988...: „Ich bring'ihn zu und wünsche laut, / Dass er nicht nur den Durst Euch stillt: / Die Zahl der Tropfen, die er hegt, / Sei Euren Tagen zugelegt.“

lois biologiques, un rajeunissement qui lui permette de recommencer son existence terrestre sur de nouvelles bases : renoncement à la science et quête du plaisir :

> J'ai depuis longtemps le dégoût de tout savoir.
> Apaisons donc des passions ardentes
> Dans les profondeurs de la sensualité.[15]

Il veut être pleinement homme :

> Jetons-nous dans le tourbillon du temps,
> Dans le torrent du devenir !
> Que douleurs et jouissances,
> Réussites et échec
> Alternent ainsi au gré du hasard ;
> L'homme ne peut s'affirmer qu'en agissant sans trêves.[16]

La métaphore du torrent prouve qu'il ne recherche ni l'abolition du temps, ni un état de béatitude, mais vise à éprouver toute la palette des émotions humaines, que peut seule procurer une existence dotée d'un début et d'une fin.

Il n'aspire pas à un paradis, conçu comme un éternel présent, dans lequel rien ne bouge. Victime d'une contradiction, il maudit le temps qui passe tout en ayant besoin de lui. S'il déteste le vieillissement qui mène à la mort, un univers statique, privé du piment de l'éphémère, ne lui conviendrait pas non plus. Gœthe aurait déclaré : « Je dois avouer que je ne saurais que faire d'une vie éternelle qui ne m'offrirait pas de nouvelles tâches et de nouvelles difficultés à surmonter. »[17]

Faust ne veut pas entendre parler de repos, car, en proie à un « désir effréné »[18], il est poussé par sa nature démonique à brûler les étapes[19]. L'éternité l'indiffère, mais, arrivé au terme de sa vie à force de se hâter (« sans trêve »), il demande un report de l'échéance. À ses yeux, l'âge est une maladie, dont il ambitionne de « guérir »[20]. Méphistophélès lui indique une méthode naturelle qui est de mener

---

[15] *Ibid*., p. 56, v. 1749...: „Mir ekelt lange vor allem Wissen. / Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit / Uns glühende Leidenschaften stillen!“

[16] *Ibid*., v. 1754...: „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.“

[17] Richard Friedenthal, *Gœthe, sa vie et son temps*. Traduit de l'allemand par Georgette Chatenet, Fayard, 1967, p. 546.

[18] Gœthe, *Faust I*, *op. cit*, p. 59, v. 1858: „übereiltes Streben“.

[19] Cf. Jean Lacoste, « Faust et la question de la technique », in *Faust ou les frontières du savoir*, François Ost, Laurent van Eynde (dir.), *op. cit*, (p. 73-89), p. 88: « La vitesse joue d'ailleurs un rôle manifeste dans le drame de Faust... »

[20] Gœthe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 76, v. 2338 : „genesen“.

une vie paysanne saine et active : « C'est le meilleur moyen, crois-moi, de te rajeunir de quatre-vingts ans.»[21] Cet argument est peu vraisemblable venant du démon, car il va à l'encontre de son intérêt qui consiste à s'emparer le plus vite possible de l'âme de ses victimes. Mais on distingue dans cette idéalisation d'une existence champêtre l'influence rousseauiste[22], très vivace chez Gœthe.

De toute façon, Faust, le cérébral, est incapable d'effectuer ce retour à la nature. C'est pourquoi il choisit la voie sacrilège de la magie. Conduit par Méphistophélès dans l'antre d'une sorcière, il éprouve de la répulsion devant un tel cadre et s'interroge :

> Ai-je à demander conseil à une vieille femme,
> Et sa malpropre cuisine va-t-elle bien ôter
> Trente années de mes épaules ?[23]

Paradoxalement, il méprise la sorcière à laquelle il fait appel. Son exigence est à la fois inouïe et modeste, inouïe, puisqu'il bafoue les lois biologiques, et modeste, puisqu'il ne réclame que trente ans de moins, c'est-à-dire, s'il a soixante dix-ans, de se retrouver dans la force de l'âge, pour pouvoir goûter les délices de l'amour.

Effectivement, il consomme le breuvage préparé par la sorcière. Mais la pièce ne décrit aucunement sa nouvelle apparence. Seul le diable déclare en aparté : « Avec ce philtre dans le corps, tu verras / Bientôt Hélène en chaque femme »[24]. On ne sait donc pas si cette potion produit une modification de l'apparence physique de Faust ou si, tout simplement, elle lui donne une nouvelle vigueur, comme pourrait le faire un médicament, ou encore si elle possède un effet « placebo ».

En tout cas, c'est directement après cette scène que se situe l'intrigue avec Marguerite. Faust s'éprend de cette fille du peuple et parvient à lui inspirer un amour passionné. Or, dans la chanson qu'elle entonne en filant au rouet, elle évoque l'apparence de son amant et mentionne : « Sa noble allure, / Sa fière stature, / Le sourire de sa bouche, / L'éclat de ses yeux »[25]. Même si la formulation reste

---

[21] *Ibid*., p. 77, v. 2360...: „Das ist das beste Mittel, glaub, / Auf achtzig Jahr dich zu verjüngen!“

[22] Cf. Martin Bollacher, « *Si enfin je pouvais connaître tout ce que le monde cache en lui-même*. Le drame du savant dans le *Faust I* de Gœthe », *op. cit.*, p. 69 : « Chez Faust : d'un côté le fléau d'un héritage pourri et la vanité d'une science morte, de l'autre côté la nature vivante et pleine d'une secrète énergie. »

[23] Gœthe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 76, v. 2342...: „Und schafft die Südelköcherei / Wohl dreissig Jahre mir vom Leibe?”

[24] *Ibid*. p. 85, v. 2603...: „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe.“

[25] *Ibid*., p. 114, v. 3394...: “Sein hoher Gang,/ Sein edle Gestalt, / Seines Mundes Lächeln,/ Seiner Augen Gewalt“.

assez allusive, ce ne sont pas là les attributs de la vieillesse. Faust possède la séduction d'un homme jeune ou en pleine maturité.

Ainsi, il est capable de goûter tous les plaisirs que lui a fait miroiter Méphistophélès, en lui promettant de l'emmener dans « le petit monde, puis le grand »[26]. Pour cela, le diable change sinon son caractère, du moins ses manières. Faust, homme d'étude, n'a pas l'habitude du commerce mondain et craint d'être « constamment embarrassé »[27]. Or, là encore, Méphistophélès le rassure : « Sitôt que tu auras confiance en toi, tu posséderas l'art de vivre. »[28] Cette formulation est ambiguë, car elle fait référence à un processus psychologique et en particulier à l'importance de la subjectivité. On peut penser que Faust, persuadé d'avoir rajeuni, gagne également une nouvelle assurance. Seulement, le rajeunissement est-il effectif ou n'existe-t-il que dans son esprit ? Gœthe traite le merveilleux comme le font les romantiques. Il laisse subsister un doute et ouvre une possibilité d'interprétation rationnelle.

Faust, vampire du temps d'autrui

Si Faust prolonge son propre temps de vie, il écourte, en revanche, celui des autres. Comme toutes les personnalités charismatiques, il absorbe l'énergie de son entourage, lui impose sa volonté et sème les victimes dans sa course vers la nouveauté et la jouissance. Il cannibalise les êtres pour les rejeter ensuite.

D'abord, en tant que médecin, il a souvent provoqué le décès de ses clients. Pourtant son charisme lui a attiré la faveur du public et sa reconnaissance. Le jour de Pâques, il rencontre un vieux paysan, qui lui exprime sa gratitude pour les soins que son père et lui ont donnés aux malades : « Vous avez fait de votre mieux pour nous aider. »[29] Faust, sans illusion sur la médecine de son temps qu'il assimile à de la charlatanerie, se sent indigne de cette vénération du profane. Plein de défiance à l'égard d'un savoir pseudo-scientifique, effectivement très embryonnaire au Moyen Âge, il fait acte de contrition :

> Ainsi, avec nos mixtures infernales,
> Nous avons sévi dans ces vallées et ces montagnes
> De façon pire encore que la peste,
> J'ai moi-même donné le poison à des milliers :
> Ils sont morts, et il me faut constater
> Qu'on loue leurs audacieux assassins.[30]

---

[26] *Ibid*., p. 65, v. 2052 : „Wir sehn die kleine, dann die große Welt."
[27] *Ibid*., p. 65, v. 2060 : „stets verlegen".
[28] *Ibid*., v. 2062 : „Sobald du dir vertraust, sobald weißt du zu leben."
[29] *Ibid*., p. 34, v. 995...: „Habt Ihr es vormals doch mit uns / An bösen Tagen gut gemeint!"
[30] *Ibid*., p. 35, v. 1050... : „So haben wir mit höllischen Latwergen / In diesen Tälern, diesen Bergen / Weit schlimmer als die Pest getobt. / Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben: / Sie welkten hin, ich muß erleben, / Daß man die frechen Mörder lobt."

La témérité blasphématoire de Faust s'explique donc par le voisinage constant de la mort, dû à la pratique médicale et générant un certain cynisme. Mais, s'il semble faire bon marché de l'existence de ses semblables, il tient à garder la sienne. Ainsi se manifeste son égocentrisme forcené, mais aussi sa culpabilité intrinsèque.

Or, paradoxalement, la prolongation de sa propre durée de vie s'effectue au détriment de celle d'autrui. Pour rencontrer plus facilement Marguerite, il lui donne un narcotique à administrer à sa mère, dont celle-ci meurt. Non seulement il se rend coupable d'un meurtre, mais il transforme sa bien-aimée en matricide involontaire. Puis il tue en duel le frère de celle-ci, Valentin, qui n'a pas accepté la déchéance de sa sœur. Il est vrai que c'est Méphistophélès qui, à chaque fois, guide sa main et tire les ficelles.

Il n'empêche que Faust provoque ensuite indirectement par son abandon la mort de Marguerite, accusée d'infanticide et exécutée. Et si elle-même tue son enfant nouveau-né, la faute en incombe encore à l'amant qui l'a délaissée. Cette survie que celui-ci a arrachée à Méphistophélès se paie au prix fort, par les cadavres qu'il accumule dans son sillage. Sa vie signifie la mort de ceux qu'il rencontre.

Son pari avec Méphistophélès n'est donc pas anodin et il prend bien l'allure d'un pacte. Ce compagnon, qu'il a toujours à ses côtés et qui exauce ses souhaits, ne le fait pas sans contre-partie. Il l'entraîne dans une chaîne de criminalité, qui l'éloigne de plus en plus de la voie de l'honnêteté et de la vertu. Faust, en proie à ses désirs, ne lui résiste pas. Il s'empêtre de plus en plus dans ses fautes.

Dans la deuxième partie du drame, toujours victime de son hybris, il cause la mort d'un couple de vieillards, Philémon et Baucis, qui ne veulent pas quitter leur petit cabanon pour lui permettre d'élargir ses possessions. Là encore, il demande son aide à Méphistophélès, qui fait incendier en pleine nuit la demeure du couple. Pour réaliser un projet a priori louable de bâtisseur, il lui faut donc encore une fois donner la mort. Ainsi, même s'il se veut fondamentalement optimiste, Gœthe exprime une conception relativement tragique de l'existence, dans la mesure où, selon lui, toute vie implique une certaine cruauté et culpabilité à l'égard d'autrui. À ses yeux, le mal peut contribuer au bien, mais inversement la poursuite du bien ne s'effectue pas sans vous entraîner à commettre des fautes.

Éternité et finitude

L'éternité qu'est censé incarner Dieu se trouve peu évoquée dans la pièce et de façon assez conventionnelle, sous la forme du symbolisme chrétien, puisque, dans le prologue du drame qui se déroule au Ciel, les trois archanges, Raphaël, Gabriel et Michel, prennent tour à tour la parole, mais, paradoxalement, c'est afin d'exalter une création soumise au temps.

Raphael exprime son admiration pour la course du soleil, Gabriel pour celle du globe terrestre et Michel pour les tempêtes. Leur regard semble captivé par

l'ici-bas, et ils ne célèbrent Dieu que parce qu'il a conçu une telle splendeur. Quant à l'éternité, elle n'est présente que dans la répétition de cette louange biblique : « Et toutes tes œuvres sublimes / Sont belles comme au premier jour. »[31] En l'occurrence, elle n'est nullement incompatible avec la fuite du temps, puisqu'elle consiste dans la permanence de la beauté et de la vie à travers les âges et la succession des générations, l'individu n'étant qu'un relais au service de la transmission. Il faut qu'il disparaisse pour que la vie se perpétue. Dans un certain sens, la pérennité de la beauté implique mouvement et renouvellement.

Le Seigneur lui-même s'intéresse au sort terrestre de Faust et décide de lui envoyer Méphistophélès pour son bien :

> L'activité de l'homme mollit trop aisément,
> Il a vite fait de se complaire dans le repos absolu ;
> C'est pourquoi je lui adjoins volontiers ce compagnon
> Qui aiguillonne et stimule, et, en diable qu'il est, doit travailler.[32]

Il est frappant que Dieu considère la torpeur et l'auto-satisfaction comme les plus grands dangers pour l'homme, et veuille le contraindre à agir grâce aux difficultés et aux contrariétés que met une force contraire sur sa voie. Ainsi le désir de dépassement de Faust se trouve justifié, de même que son sentiment d'urgence lié à sa condition de créature terrestre éphémère. Paradoxalement, le temps n'est-il pas alors présenté comme un mal nécessaire, selon une conception voisine de la théodicée leibnizienne ?

Pari et éternité

Faust accepte difficilement de n'être qu'un chaînon, comme en témoigne l'exhortation qu'il s'adresse :

> Renonce, il le faut ! renonce !
> C'est l'éternelle chanson […]
> Que, notre vie durant,
> Chaque heure répète d'une voix enrouée.[33]

Il reprend le discours religieux classique sur la vanité des biens de ce monde. Et pourtant il sait que Méphistophélès ne peut rien lui donner d'autre. C'est pourquoi il ne conclut pas un pacte à proprement parler :

---

[31] *Ibid*., p. 11, v. 269...: „Und alle deine hohen Werke / Sind herrlich wie am ersten Tag."

[32] *Ibid*., p. 13, V. 340...: „Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; / Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

[33] *Ibid*., p. 50, v. 1549...: „Entbehren sollst du! sollst entbehren! / Das ist der ewige Gesang, / […] / Den, unser ganzes Leben lang,/ Uns heiser jede Stunde singt."

Si en me flattant tu peux m'abuser au point
Que je me complaise en moi-même,
Si tu peux me tromper par la jouissance –
Que ce soit là mon dernier jour !
Je te fais ce pari ![34]

Il met le démon au défi de lui procurer un bonheur auquel il ne croit pas et qui est étranger à sa nature. Il se sait trop lucide pour jamais se contenter de satisfactions matérielles, mais, parallèlement, son intelligence est un fardeau, car, en le poussant à se projeter toujours dans l'avenir, elle l'empêche d'être insouciant et de goûter l'instant.

Ce pari faustien repose donc sur la conviction gœthéenne que le bonheur est intimement lié à l'approche du temps. Seul, celui qui vit dans le présent peut y accéder, mais, en même temps, il s'agit d'un bonheur animal. L'orgueilleux savant Faust n'a que mépris pour une telle jouissance, même s'il rêve de la connaître. Il emploie un vocabulaire assez péjoratif pour la désigner :

Si jamais je m'étends, apaisé, sur un lit de paresse
Qu'alors ce soit tout aussitôt ma fin.[35]

Il l'envisage comme une régression, une démission, une trahison de sa nature réelle, et estime qu'alors il n'est plus digne de vivre. Il s'agit là d'ailleurs, par extension, d'une définition de la mort qui se caractérise par l'immobilité : « Sitôt que je m'arrête, je suis esclave. »[36] En cherchant à retenir un plaisir, l'homme contrevient aux lois de la vie, va à l'encontre de la transformation et de la recomposition constantes des êtres et des plantes. Mais, et c'est là tout le paradoxe, il faut dans ce mouvement permanent, savoir apprécier l'instant comme s'il allait durer, comme s'il était éternel.

C'est pourquoi la mort, que Faust est prêt à accepter, est ambivalente et revêt un double aspect de châtiment / récompense. Elle peut être considérée comme un châtiment de son infidélité aux lois vitales, mais elle peut aussi faire figure d'accomplissement succédant à un apogée, comme le laisse entendre l'énigmatique formule finale, prononcée par Faust pour sceller le pari d'une poignée de mains :

Si je dis à l'instant qui passe :
Attarde-toi, tu es si beau !

---

[34] *Ibid*., p. 5, v. 1694... : „Kannst du mich schmeichelnd je belügen,/ Daß ich mir selbst gefallen mag, / Kannst du mich mit Genuß betrügen - / Das sei für mich der letzte Tag! / Die Wette biet ich!“

[35] *Ibid*., p. 54, v. 1692... : „Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, / So sei es gleich um mich getan!“

[36] *Ibid*., p. 55, v. 1710 : „Wie ich beharre, bin ich Knecht.“

Alors tu peux me charger de chaînes,
Alors je consens volontiers à périr ![37]

On ne retrouve pas la nuance péjorative du terme « lit de paresse » précédemment employé, bien au contraire. En disant à l'instant : « attarde-toi, tu es si beau », Faust le valorise, il en souligne la plénitude. Il exprime son désir intime d'accéder à une telle expérience dans laquelle, libéré de son insatisfaction chronique, il ne ressentira plus d'angoisse existentielle, car l'instant et l'éternité se rejoindront. Il estime donc qu'après avoir vécu un tel moment, il peut mourir, car il aura atteint le point culminant de son existence. La mort devient alors délivrance.

La deuxième partie de la pièce illustre cette interprétation, puisque le héros prononce les paroles fatidiques, non à la suite de plaisirs sensuels, mais bien sous l'effet d'un sentiment élevé et exaltant. Il est à la fin des années supplémentaires réclamées à Méphistophélès. C'est un homme âgé et aveugle, qui s'occupe de gagner des terres sur la mer et de les défricher. Il songe alors à tous les hommes qui vont les cultiver et faire fructifier. Rempli d'enthousiasme, il imagine une utopie dans laquelle un peuple industrieux va prospérer grâce à elles :

Au dedans, ici, s'épanouit un paradis,
Qu'au dehors le flot se déchaîne jusqu'au rivage ;
S'il va au-delà, prêt à faire irruption avec violence,
La communauté accoure pour fermer la brèche. […]
Je voudrais […]
Me tenir sur une terre libre avec avec un peuple libre ;
À l'instant qui passe, je pourrais dire alors :
Arrête-toi, tu es si beau ![38]

C'est alors que Méphistophélès vient le chercher. Ce dénouement paraît choquant, dans la mesure où Faust ne s'est justement pas endormi sur « un lit de paresse », mais apparaît ici comme un bienfaiteur de l'humanité. Il a perdu son pari selon la lettre, mais non selon l'esprit. Pour résoudre cette contradiction, Gœthe imagine donc que son héros est sauvé de l'enfer grâce à l'intercession des esprits bienheureux, en particulier de Marguerite.

---

[37] *Ibid*., p. 55, v. 1699... : „Werd ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön!/ Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!“

[38] Gœthe, *Faust*, Deuxième partie, T. III, traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Paris, Aubier, p. 241, v. 11569... : „Im Innern hier ein paradiesisch Land,/ Da rase draußen Flut bis auf zum Rand, / Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen,/ Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen./ […] möcht' ich […] / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn. / Zum Augenblicke dürft' ich sagen:/ Verweile doch, du bist so schön!”

Il biaise le pari, peut-être par souci des convenances, mais aussi pour réaliser une réconciliation entre la morale et la possibilité d'être heureux. Il organise une synthèse entre l'idéal humaniste et la soif de bonheur. C'est une vision altruiste, qui procure à Faust la suprême félicité et lui permet de disparaître après une vie bien remplie, au cours de laquelle il a, dans une certaine mesure, maîtrisé le temps.

C'est ce qu'indique l'épisode symbolique de son union avec la belle Hélène, que, grâce à une clé donnée par Méphistophélès, il est allé rechercher dans le royaume des morts. Cet épisode symbolise non seulement l'union du nord et du sud, du tempérament germanique et du classicisme, mais aussi du passé et du présent. Aux yeux de Gœthe, chaque individu, résultat d'une longue chaîne générationnelle, fait revivre en lui les êtres, qui l'ont précédé, abolissant ainsi la fuite du temps.

À l'inverse, les plaisirs, que Faust a réclamés dans son pari, n'ont pu le rassasier, comme l'avait prévu Méphistophélès :

> Et son désir insatiable
> Verra mets et boisons reculer devant ses lèvres avides ;
> En vain, il implorera un réconfort,
> Et quand bien même il ne se serait pas donné au Diable,
> Il lui faudrait pourtant tomber au gouffre.[39]

Ces propos étonnent de la part de Méphistophélès, car ils contreviennent à son but, tel que le définit le pari. Au terme de celui-ci, c'est précisément la satisfaction de Faust qui devrait le livrer à Satan. Il se produit donc une interférence entre le pacte de la légende populaire et le pari faustien. Gœthe rejoint le premier et s'écarte du second. Il campe un démon conforme à l'image qu'en donne la tradition biblique, c'est-à-dire désireux de plonger sa victime dans le désespoir dès l'ici-bas, afin qu'elle perde son âme. Tous les biens dont il la comblera devront par leur caractère illusoire et éphémère augmenter son mal de vivre.

Or, c'est au moment où Faust a surmonté la tentation du désespoir, où il atteint au plus haut niveau de détachement et de désintéressement, qu'il est châtié[40]. Sa mort ressemble alors à une punition arbitraire puisqu'elle ne sanctionne nullement la paresse ni une quelconque dégradation morale. Objectivement, Faust n'a pas perdu son âme, il l'a plutôt recouvrée, comme le prouve la noblesse de ses sen-

---

[39] Gœthe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 59, v. 1863... : „Und seiner Unersättlichkeit/ Soll Speis und Trank vor gier'gen Lippen schweben; / Er wird Erquickung sich umsonst erflehn, / Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben, / Er müßte doch zugrunde gehn!“

[40] Cf. François Ost, « Le pacte faustien ou les avatars de la liberté », in *Faust ou les frontières du savoir*, François Ost, Laurent van Eynde (dir.), *op. cit.*, (p. 263-316), p. 277 : « Voilà donc que Faust, renonçant à son titanisme dominateur, aux artifices diaboliques et aux pouvoirs chimériques du héros de légende, a enfin assumé son humaine condition –, et la mort qui survient signe sa finitude. »

timents au moment où il se déclare enfin heureux. Aussi doit-il accéder à la récompense suprême. Même si, comme son personnage, Gœthe ne croit pas au paradis promis par les religions, il était obligé de donner à son drame une telle issue. Par cette issue merveilleuse et symbolique, il affirme son optimisme et son refus de la mort qui personnellement lui faisait horreur.

Gœthe, dramaturge, et l'utilisation du temps

Mais, il existe une autre forme d'intemporalité que revendique Gœthe : « Le poète n'est jamais lié par le temps »[41], déclare-t-il. L'écrivain peut faire revivre, grâce à son imagination, le passé ou se projeter dans l'avenir. C'est d'ailleurs ce qui arrive à Faust, à la fin de sa vie, lorsqu'il se représente les générations futures s'épanouissant sur ses territoires. Par la fécondité de son esprit, le poète transcende les époques. En outre, par l'œuvre qu'il laisse, il conquiert l'éternité littéraire.

Il faut distinguer le temps dans la pièce et celui de la pièce ainsi que de ses diverses représentations théâtrales. Les deux parties de *Faust* sont difficilement jouables. Lorsque des metteurs en scène se sont trouvés confrontés à cette nécessité, ils ont dû procéder à de nombreuses coupures. C'est un drame monstrueusement long. Pierre Grappin écrit au sujet de l'adaptation de 1932 sous la direction de Gustave Lindemann et de Louise Dumont : « La représentation […] durait cinq heures ; le théâtre disposait d'une scène tournante. Les metteurs en scène s'efforçaient de donner chaque épisode selon sa “vérité intérieure” sans trop veiller à leur enchaînement. »[42] Gœthe refuse de se plier aux impératifs de durée théâtrale, affirmant ainsi son indépendance créatrice et également peut-être son mépris des contingences temporelles.

C'est pourquoi le drame, loin de se dérouler en vingt-quatre heures, s'étend sur un laps beaucoup plus long, qui correspond au rajeunissement réclamé par le héros. Cependant, ce rajeunissement a t-il eu lieu ou n'est-il qu'imaginaire ? Gœthe reste ambigu et laisse une possibilité d'interprétations multiples. On peut remarquer que la pièce débute avec un Faust âgé et se termine pareillement. Le Faust du commencement et celui de la fin se rejoignent. Dans l'intervalle, il a traversé toutes sortes d'aventures. Ainsi la pièce se clôt sur elle-même. Et l'on peut se demander si ces années supplémentaires, objets du pari, ont été rêvées ou vécues. Ainsi, vingt quatre heures et plusieurs dizaines d'années se rejoignent et se confondent. Gœthe se livre à un escamotage des repères chronologiques. Même s'il fait mourir Faust à cent ans, il remet en cause une conception linéaire du temps, pour la remplacer par la notion d'intensité de vie, et s'arroge le privilège démiurgique évoqué par le verset biblique : « Devant le Seigneur un jour est comme mille ans, et mille ans sont comme un jour. » (2 Pierre 3, 8).

---

[41] Gœthe, *Faust II*, T. II, *op. cit.*, p. 96, v. 7433 : „den Poeten bindet keine Zeit“.

[42] Gœthe, *Théâtre complet*, édition établie par Pierre Grappin, Gallimard, 1988, *Faust*, notice, p. 1749.

Cette unité de temps se trouve préservée d'une autre manière par la prééminence des scènes nocturnes. Gœthe associe la terre à l'obscurité, comme cela ressort des propos qu'il prête à l'archange Gabriel dans le prologue : « La clarté du paradis alterne avec la nuit profonde et pleine d'horreur »[43]. La lumière est présentée comme l'apanage du paradis, ce qui a contrario fait de l'ombre une caractéristique terrestre. Faust apparaît, au début du drame, la nuit, dans sa salle de travail. Il y a ensuite la nuit dans la taverne d'Auerbach, celle où il séduit Marguerite, où il tue le frère de celle-ci, Valentin, en duel, puis celle de Walpurgis et du cachot où a été enfermée Marguerite, après qu'elle s'est débarrassée de son enfant.

C'est encore la nuit qui règne dans le royaume des Mères où descend Faust pour aller rechercher la belle Hélène. On la retrouve lors de la fête à la cour de l'empereur et évidemment lors de la mort du héros. Il faut aussi mentionner la nuit provoquée par sa cécité. Méphistophélès se décrit lui-même comme « une partie de l'ombre qui enfanta la lumière »[44]. Gœthe crée donc un univers baigné de pénombre, pour en accentuer l'aspect baroque, fantastique et démoniaque. C'est également un moyen de lui conférer une certaine irréalité.

Parallèlement, la nuit symbolise l'inconscient, le monde inavouable des pulsions, des instincts et aussi le mal. Elle est le moment privilégié où se manifestent les démons et les esprits malfaisants. Elle renvoie aussi à la face sombre de Faust, à son sentiment de culpabilité après la séduction de Marguerite : « Tandis que tout à l'entour se pressent les ténèbres ! / Ainsi, il fait nuit dans mon cœur »[45], déclare-t-il. Méphistophélès, en exécutant tous ses désirs, matérialise et favorise la part obscure de son être, même si c'est également lui qui favorise son désir d'entreprendre et donc indirectement sa régénération finale.

Gœthe ne condamne pas son héros. Il illustre plutôt l'affirmation qu'il met dans la bouche du Seigneur au début de la pièce : « L'homme commet des erreurs à force d'aspirer à mieux. »[46] Le dramaturge montre que vivre, c'est se tromper et accumuler les fautes.

Pourtant, il n'en défend pas moins l'action, le désir de changement et d'amélioration qui anime les hommes. Aussi prête-t-il à Dieu, quelques vers plus loin, une autre affirmation qui nuance la précédente : « Un homme bon, en son obscure aspiration, / Demeure conscient de la bonne voie. »[47] C'est pourquoi Faust est sauvé, car il n'a pas voulu le mal qu'il a commis et il se rachète par des œuvres

---

[43] Gœthe, *Faust I*, *op. cit.*, p. 10, v. 253... : „Es wechselt Paradieseshelle / Mit tiefer, schauervoller Nacht."

[44] *Ibid*., p. 44, v. 1350 : „Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar".

[45] *Ibid*., p. 123, v. 3653... : „Und Finsternis drängt ringsum bei! / So sieht's in meinem Busen nächtig."

[46] *Ibid*, p. 12, v. 317 : "Es irrt der Mensch so lang er strebt."

[47] *Ibid*., p. 13, v. 327... : „Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange, / Ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

philanthropiques. Étrangement, c'est au moment où il souffre de cécité au sens propre, que sa nuit intérieure se dissipe et qu'il voit le plus clair dans sa destinée.

Conclusion

La temporalité est évoquée dans la pièce sous les formes diverses de l'éternité divine, du vieillissement humain et du rajeunissement magique. À partir de la scène dans l'antre de la sorcière, Faust entame une nouvelle existence. Il rattrape ce qu'il n'a pas connu. Il découvre la passion amoureuse avec Marguerite, qui a un enfant de lui. Puis, dans la deuxième partie de la pièce, il va rechercher la belle Hélène dans le séjour des morts et s'unit à elle, si bien qu'ils donnent naissance à un fils Euphorion. Par cette transgression des lois temporelles, qu'il prête à son héros, Gœthe exprime probablement son désir profond.

Lui-même était un grand adorateur de la vie et repoussait les réalités morbides. On raconte que, lorsque son épouse était à l'agonie, il s'était enfermé dans sa chambre pour ne pas assister à ce spectacle. Il n'est donc pas étonnant que la fuite du temps l'obsède et l'angoisse. Le vieux Faust, qui clame sa révolte et demande une prolongation de son existence au début du drame, le représente quelque peu. Devant le scandale de la dégradation et de l'anéantissement physiques, Gœthe adopte une stratégie de l'évitement. Dans son drame, il a d'abord recours au merveilleux, qui, comme dans les contes, évoque la possibilité de tout recommencer grâce à une opération magique. Même s'il s'agit d'un merveilleux de pacotille, il permet de dédramatiser le vieillissement, de l'aborder avec une certaine légèreté. Cette volonté d'atténuer la dureté de la mort, se retrouve également dans l'évocation du salut de Marguerite et de Faust. Face au problème de la brièveté de la vie, Gœthe cherche des réponses consolantes pour se rassurer lui-même. Mais il n'y parvient qu'à moitié, car l'obsession du temps qui passe imprègne toute la pièce et, associée à la nuit, elle trahit son angoisse existentielle.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

LA TEMPORALITÉ DANS *WOYZECK* DE GEORG BÜCHNER

> CAPITAINE.– Bien, Woyzeck. Tu es un homme bien, un homme bien. Mais tu penses trop, ça consume, tu as toujours l'air d'être aux abois. Cette conversation m'a complètement épuisé. Va maintenant et ne cours pas comme ça ; lentement, bien lentement, jusqu'en bas de la rue[1].

Dans l'introduction à leur nouvelle traduction de *Woyzeck* (1836), Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil écrivent au sujet du théâtre de Georg Büchner : « Ses pièces de théâtre présentent un caractère expérimental, comme si le théâtre était pour lui une sorte de table où autopsier conjointement la littérature dramatique et la société, la révolution (française) dans *La Mort de Danton*, l'amour, la jeunesse et l'ennui de vivre dans *Léonce et Léna*, la condition humaine, la folie et le meurtre dans *Woyzeck*[2]. » Dans le droit fil de cette proposition de lecture de l'œuvre de Büchner comme table d'autopsie de la tradition littéraire et de la société, on peut s'interroger sur le caractère expérimental et/ou novateur de sa réflexion sur le temps et de sa représentation de la temporalité dans *Woyzeck*.

La notion de temporalité dans le cas de *Woyzeck* peut être abordée à la fois au niveau macrostructurel et au niveau microstructurel. À la mort de l'auteur en 1837, on ne trouva pas de texte achevé, mais trois liasses manuscrites, où les chercheurs s'accordent à distinguer quatre strates de travail successives, aujourd'hui désignées communément par les sigles H1, H2, H3 et H4. Cette dernière version (H4) correspondrait-elle à l'état ultime de son travail littéraire ? Ou les quatre versions sont-elles, au contraire, le reflet d'une écriture théâtrale singulière, typique d'une esthétique du fragment[3] et de l'inachèvement qui refuserait farouchement de

---

[1] Georg Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, traduction nouvelle, préface et notes par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, éditions THÉÂTRALES, 2004, p. 30 (sc. 5). Georg Büchner, *Woyzeck. Studienausgabe*, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 19 : « Gut Woyzeck. Du bist ein guter Mensch, ein guter Mensch. Aber du denkst zuviel, das zehrt, du siehst immer so verhetzt aus. Der Diskurs hat mich ganz angegriffen. Geh' jezt und renn nicht so; langsam hübsch langsam die Straße hinunter. »

[2] Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, « Introduction : *Woyzeck*, un palimpseste ? », in : Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, p. 5-18, ici : p. 5 *sq.*

[3] Sur l'écriture du (ou de) fragment, voir l'ouvrage récent de Francine Maier-Schaeffer, *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*, Paris, PUPS, coll. « Monde germanique », 2012.

figer le texte dans une temporalité fermée au profit d'une temporalité ouverte ? Dans cet esprit, Heiner Müller soutient que si Büchner n'a pas achevé sa pièce, ce n'est pas parce que la mort l'en a empêché, mais parce qu'il n'est pas parvenu à faire entrer son sujet dans une forme dramatique traditionnelle. Dans son discours de réception du prix Büchner[4] en 1985, Müller présente la pièce de Büchner comme une « plaie ouverte » (*offene Wunde*) que la dramaturgie contemporaine n'a pas encore su refermer[5]. Sur le plan macrostructurel, les quatre manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous représentent donc un état provisoire, non encore définitif, mais déjà très avancé du texte. Les spécialistes s'accordent aujourd'hui pour dire que H4 est postérieur à H1 et H2, qui constituent les deux premières ébauches de la pièce : Büchner se fonde sur elles pour réécrire H4, et il biffe les scènes qu'il a reprises au fur et à mesure de l'avancée de son travail. Bien qu'incomplet, H4 est donc la version de référence, et c'est sur elle que s'appuieront les remarques qui suivent.

Cette discontinuité et cette « fragmentarité » dans le rapport au temps se reflètent dans le traitement par Büchner de la temporalité dans *Woyzeck*. Longtemps, pour ainsi dire depuis le début de la réception de la pièce, a prévalu la thèse selon laquelle *Woyzeck* constituait l'exemple type d'un enchaînement aléatoire de scènes, autrement dit le paradigme d'une forme dramatique ouverte, voire éclatée, anticipant ainsi sur les formes les plus contemporaines du drame : tel est le point de vue défendu en particulier par Volker Klotz dans son ouvrage devenu classique *Geschlossene und offene Form im Drama* (*Forme fermée et forme ouverte du drame*[6]). Insistant sur le caractère fragmentaire et l'action morcelée de la pièce, Klotz en fait le modèle d'une écriture du fragment intentionnel. Cette thèse, séduisante, d'une forme ouverte vaut certes pour les premières versions de *Woyzeck*, mais l'analyse philologique précise des manuscrits de la pièce menée par divers exégètes depuis la fin des années 1960, notamment Werner R. Lehmann, Gerhard Schmid, Henri Poschmann, Thomas Michael Mayer et Jean-Louis Besson, a permis de mettre en évidence de façon quasi incontestable la structure générale de la pièce et l'agencement cohérent des différentes scènes, donc de reconsidérer et de nuancer les thèses de V. Klotz. Contrairement à ce qui est encore parfois affirmé, la pièce de Büchner repose sur une fable, déclinée et développée en une succession de tableaux dont l'auteur avait conçu strictement la progression. Pour cette raison même, *Woyzeck* ne saurait être considéré comme un poème lyrique, ni être comparé, comme le fait Heiner Müller, au *Robert Guiskard* de Kleist ou au *Fatzer* de

[4] Le prix Büchner est la plus haute distinction littéraire en Allemagne, donnée tous les ans par la *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* de Darmstadt.

[5] Traduction française de Jean-Pierre Morel, in : *Théâtre/Public* n° 98 (mars-avril 1991), p. 69.

[6] Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Hanser, 1969 (nombreuses rééditions depuis).

Brecht, restés à l'état de fragments ou demeurés inachevés pour des raisons politiques ou historiques.

Nous aimerions examiner ici tour à tour trois aspects particulièrement saillants de la temporalité dans *Woyzeck* – d'abord le lien entre temps et progression du récit, puis le caractère éminemment subjectif du temps représenté, enfin le règne du temps présent – afin de déterminer s'il faut considérer la pièce de Büchner comme un exemple de progression organique ou de pièce fragmentaire (point de vue de Volker Klotz).

1. Temps et progression du récit

L'ensemble des scènes tel qu'il est agencé dans les manuscrits forme un tout cohérent, dont on peut suivre la progression et dont les diverses étapes sont repérables chronologiquement par les indications de temps disséminées tout au long de la pièce, ainsi que par les effets d'écho qui résonnent d'une scène à l'autre, comme a su le montrer de manière convaincante Jean-Louis Besson[7].

Dans H4, le triangle infidélité – jalousie – crime, admirablement resserré, reflète la concentration temporelle des événements majeurs qui jalonnent la pièce. Toute l'action de *Woyzeck* peut se dérouler en un peu plus de quarante-huit heures, du soir du jour 1, où le fusilier Woyzeck et Andres se rendent à l'appel, au début de la nuit du jour 3, moment où Woyzeck poignarde Marie. Les différents épisodes, au caractère certes éclaté, s'enchaînent de façon cohérente, rigoureuse et linéaire, sans « vide » significatif.

Les trois premières scènes (Andres et Woyzeck coupent des baguettes dans les broussailles ; Marie observe le couvre-feu ; scène de foire et baraques enluminées) se jouent en l'espace d'une soirée. Les scènes 4 à 8 (Woyzeck rend visite à Marie, puis va raser le Capitaine ; Marie rencontre le Tambour-major et se jette dans ses bras ; Woyzeck laisse éclater sa jalousie ; il va ensuite chez le Docteur qui lui reproche d'avoir pissé dans la rue au lieu de retenir son urine) se produisent le matin suivant. Les scènes 9 à 12 (le Capitaine et le Docteur confortent Woyzeck dans ses soupçons envers Marie ; Woyzeck cesse de monter la garde avec Andres car il sait qu'on danse dans les auberges ; on retrouve par conséquent Woyzeck à l'auberge, où Marie danse avec le Tambour-major ; s'étant réfugié dans les champs, Woyzeck entend des voix qui lui susurrent l'idée du meurtre[8]) ont lieu

[7] Voir Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », surtout p. 235-268.

[8] Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, p. 39 (sc. 12) : « Hein, quoi, qu'est-ce que vous dites ? Plus fort, plus fort, saigner la chienne, la saigner à mort ? Saigner la chienne, la saigner à mort. Je le dois, il le faut ? Je l'entends là encore ? Le vent aussi le dit ? Je l'entends toujours, toujours plus, la saigner à mort, à mort. » Büchner, *Woyzeck. Studienausgabe*, p. 30 : « He was, was sagt ihr ? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin

l'après-midi et le soir, et la scène 13 (ne parvenant pas à dormir, Woyzeck réveille Andres) se joue la nuit du même jour. Les scènes 14 à 17 (le Tambour-major rosse Woyzeck à l'auberge ; Woyzeck achète l'arme du crime, un couteau ; Marie, elle, cherche le réconfort dans la Bible ; Woyzeck retourne à la caserne pour faire don de ses affaires à Andres) se déroulent le lendemain. Vers le soir, Woyzeck vient chercher Marie (sc. 18), puis la tue à coups de couteau (sc. 19). Des gens, entendant ses cris d'effroi, accourent pour se rendre sur les lieux du crime (sc. 20). Woyzeck se montre, taché de sang, à l'auberge avant de prendre la fuite (sc. 21). Sur ces entrefaites, des enfants se rendent sur les lieux du crime (sc. 22), où Woyzeck cherche le couteau (sc. 23) susceptible de le trahir, couteau qu'il jette dans un étang voisin pour effacer les traces de son crime (sc. 24). Enfin, le meurtre de Marie fait l'objet de commentaires passablement détachés dans la dernière scène de la pièce : « AUXILIAIRE DE POLICE.– Un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre, aussi beau qu'on peut le désirer, il y a longtemps qu'on n'en a pas eu de pareil[9]. – »

Au total donc, l'action de la pièce se déroule en un peu plus de quarante-huit heures. Certes, seuls les moments essentiels à la progression de l'action sont mentionnés, mais ils permettent de reconstruire l'économie d'ensemble de la pièce : ils ne sont pas les fragments d'un ensemble hétérogène, progressant par juxtaposition aléatoire, mais « les moments d'une vision ordonnée, inscrite dans un flux temporel cohérent[10]. » L'un des traits les plus marquants de *Woyzeck* est l'interdépendance des scènes, soulignée par des phénomènes d'écho de l'une à l'autre, qui ont une fonction d'appel et de connexion.

Dans un important article intitulé « L'action de *Woyzeck* : lieux changeants, forme fermée » (*Die Handlung des* Woyzeck *: wechselnde Orte – geschlossene Form*[11]), Burghard Dedner a défendu une thèse qui revenait sur des idées considérées jusque-là comme acquises sur la pièce de Büchner. Partant d'une analyse des indications et structures temporelles qui imposent une succession contraignante des scènes et des événements, il montre que, par-delà l'éclatement relatif des séquences, l'action de *Woyzeck* forme un tout organique et cohérent. Ce faisant, Dedner, renouant avec une argumentation avancée dès 1909 par Paul Landau dans la préface de son édition des *Écrits complets* de Büchner[12], s'oppose surtout à

---

todt? stich, stich die Zickwolfin todt. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da noch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich todt, todt. »

[9] *Ibid.*, p. 50. *Ibid.*, p. 40 : « Polizeydiener. Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen thun kann, wir haben schon lange so keinen gehabt. – »

[10] Besson et Jourdheuil, « Introduction : *Woyzeck*, un palimpseste ? », p. 15.

[11] Burghard Dedner, « Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte – geschlossene Form », in : *Georg Büchner Jahrbuch* n° 7 (1991), p. 144-170.

[12] Voir Georg Büchner, *Gesammelte Schriften*, éd. par Paul Landau, Berlin, Paul Cassirer, 1909.

l'interprétation de Volker Klotz qui, dans *Forme fermée et forme ouverte du drame*, avait fait de *Woyzeck* l'un des paradigmes de la forme « ouverte » du drame. Selon Klotz, cette forme ouverte du drame se distingue de la forme classique (« fermée ») en ce qu'elle est « a-techtonique », c'est-à-dire que les éléments qui la composent ne forment pas un tout homogène : ainsi, d'après Klotz, chaque scène de *Woyzeck* disposerait d'une large autonomie par rapport à l'ensemble, et l'action ne progresserait pas de manière linéaire, mais par une succession de moments isolés et caractéristiques, placés davantage sous le signe du discontinu et du fragmentaire que de la cohérence et de l'organique. L'ensemble ne serait alors pas mû par une logique causale, mais par les principes de la variation et du contraste[13].

Or, Dedner conteste à juste titre que les caractéristiques de la forme ouverte définies par Klotz puissent s'appliquer à *Woyzeck*, et il le montre notamment par une étude rigoureuse des indications temporelles, nombreuses et précises dans la pièce de Büchner. Comme nous l'avons mis en évidence précédemment, et contrairement à ce que prétend Klotz, il révèle que ces indications permettent d'établir une véritable chronologie des événements et d'évaluer la durée de l'action. Dans *Woyzeck*, comme dans *La Mort de Danton* et *Léonce et Léna*, Büchner a, de fait, apporté un soin tout particulier à l'établissement de la temporalité.

2. Temps et subjectivité

Dans la pièce, deux perceptions contradictoires du temps s'opposent et coexistent : l'une, objective, peut être, comme nous venons de le faire, évaluée à l'aune des indications temporelles fournies tout au long de la pièce ; l'autre, subjective et donc propre à chaque protagoniste, permet d'établir des couples d'opposition entre les personnages dans leur rapport au temps et au monde qui les entoure. Il y a d'une part la perspective de Woyzeck, constamment pressé et en lutte avec le temps, et d'autre part la position du Capitaine, oisif, qui ne sait comment occuper ou remplir son temps.

Pour Woyzeck, le temps est ce après quoi il faut sans cesse courir pour pouvoir accomplir son rude labeur et s'acquitter des diverses tâches de la journée. À aucun moment Woyzeck n'a prise sur le temps, c'est toujours le temps qui le domine, dicte son action et explique sa constante promptitude à changer de lieu et d'interlocuteur. Pour lui, la vie semble se dérouler en accéléré, sans pause, dans la précipitation : c'est le temps des pauvres[14] qui n'ont pas le loisir de perdre du

[13] Voir Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, p. 111.

[14] Évoquant son enfant, Woyzeck écrit : « Il y a des gouttes claires sur son front ; tout est travail sous le soleil, de la sueur même en dormant. Nous, les pauvres ! » (Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, p. 27 = sc. 4). « Die hellen Tropfen steh'n ihm auf der Stirn ; Alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leute! » (Büchner, *Woyzeck. Studienausgabe*, p. 16).

temps. Ainsi jamais Woyzeck, toujours en transit entre des lieux qui lui demeurent inhospitaliers, ne prend le temps de s'asseoir ou de discuter véritablement avec Marie. À Marie qui l'enjoint d'entrer, il rétorque par exemple, à la scène 2 : « Peux pas. Dois aller à l'appel. » Et, un peu plus loin dans la même scène, il ajoute : « Faut que j'y aille[15]. » Ce rapport au temps ne se limite pas, dans la pièce, au discours de Woyzeck, mais se reflète également dans celui des autres personnages à son sujet : « Lentement, Woyzeck, lentement ; une chose après l'autre ; il me donne complètement le vertige. Que pourrais-je bien faire des dix minutes qu'il aura gagnées aujourd'hui ? Woyzeck, qu'il y songe, il a encore ses trente bonnes années à vivre, trente années ! Ça fait 360 mois, et des jours, des heures, des minutes ! Que va-t-il faire de tout ce temps monstrueux ? Qu'il s'organise, Woyzeck[16] ! », lui dit ainsi le Capitaine lorsqu'il se fait raser. Semblablement, lorsqu'il croise Woyzeck dans la rue un peu plus tard dans la matinée, il lui reproche de traverser le monde comme un rasoir ouvert : « Ah, Woyzeck, qu'est-ce qui le fait me filer sous le nez comme un dératé ? Qu'il s'arrête, Woyzeck, il court à travers le monde comme un rasoir ouvert, on pourrait s'y couper, il court comme s'il avait un régiment de cosaques à raser et devait être pendu dans un quart d'heure après le dernier poil […][17] ».

Le Capitaine, lui, se présente comme l'exact opposé de Woyzeck, comme un désœuvré qui ne sait comment occuper son temps. Comme Danton et Léonce, il souffre de l'ennui des oisifs, synonyme pour Büchner de privilège de nantis au sein d'une société devenue obsolète. Cet ennui existentiel est, chez le Capitaine, la source d'une profonde mélancolie tournée en dérision par Büchner :

> Je suis complètement saisi d'angoisse pour le monde quand je pense à l'éternité. Une occupation, Woyzeck, une occupation ! Éternel, c'est éternel,

---

[15] *Ibid.*, p. 23. *Ibid.*, p. 11 : « Kann nit. Muß zum Verles. » ; « Ich muß fort. » Cette dernière phrase, caractéristique du rapport au temps de Woyzeck, réapparaît notamment aux scènes 4 et 10, et jusqu'à la scène 18, qui précède immédiatement l'assassinat : « Marie, faut y aller, c'est l'heure. » (p. 45) ; « Marie wir wollen gehn s'ist Zeit » (p. 35). Pressentant le danger, c'est en revanche Marie qui s'approprie cette formule dans la scène suivante (sc. 19) : « Mais faut que j'y aille. » (« Aber ich muß fort. »). Et, un peu plus bas : « Faut que j'y aille, la rosée du soir tombe. » (p. 45) (« Ich muß fort der Nachtthau fällt. », p. 36).

[16] *Ibid.*, p. 28 (sc. 5). *Ibid.*, p. 16 *sq.* : « Langsam, Woyzeck, langsam ; ein's nach dem andern ; Er macht mir ganz schwindlich. Was soll ich dann mit den zehn Minuten anfangen, die er heut zu früh fertig wird? Woyzeck, bedenk' er, er hat noch seine schöne dreißig Jahr zu leben, dreißig Jahr! macht 360 Monate, und Tage, Stunden, Minuten! Was will er denn mit der ungeheuren Zeit all anfangen? Theil er sich ein, Woyzeck. »

[17] *Ibid.*, p. 35 (sc. 9). *Ibid.*, p. 24 *sq.* : « Ha Woyzeck, was hetzt er sich so an mir vorbey. Bleib er doch Woyzeck, er läuft ja wie ein offnes Rasirmesser durch die Welt, man schneidet sich an ihm, er läuft als hätt er ein Regiment Kosacken zu rasiren und würde gehenkt über dem letzten Haar nach einer Viertelstunde […] ». On a pu voir dans ce rasoir une allusion éventuelle à la guillotine.

> c'est éternel, ça, tu t'en rends compte ; et puis voilà, ce n'est plus éternel, et c'est un instant, oui, un instant – Woyzeck, ça me donne des frissons quand je pense qu'en un jour le monde tourne sur lui-même, quel gaspillage de temps, à quoi cela mènera-t-il ? Woyzeck, je ne peux plus voir la roue d'un moulin, ça me rend mélancolique[18].

La roue du moulin, rappelant le motif de la roue de la fortune[19], symbolise ici l'écoulement du temps qui est source de mélancolie. Le romantisme initial du Capitaine s'est mû dorénavant en un sentiment d'angoisse lié à la fuite du temps et à l'approche de la mort. Dans cette perspective, la lenteur apparaît au personnage comme une manière de suspendre le temps, de ralentir les heures tout en conjurant une fin qu'il sait, de toute façon, inéluctable.

La différence de perception du temps entre Woyzeck d'une part (la rapidité) et le Capitaine d'autre part (la lenteur) trouve son pendant dramaturgique dans l'ampleur et la durée des scènes : les scènes longues sont réservées aux nantis, tandis que Woyzeck, toujours de passage, n'a jamais le temps de s'offrir de longues phases d'inactivité, sauf lorsqu'il est, précisément, retenu par ceux qui pensent avoir la mainmise sur le temps, un temps inhumain qui broie tel une machine les pauvres dont Woyzeck est l'emblème.

3. Ni passé ni futur : *Woyzeck* ou le règne du présent[20]

La succession rapide des scènes et, en conséquence, la succession d'instants présents excluent du drame tout ce qui relève du passé comme de l'avenir, procédé déjà utilisé par Büchner dans *Léonce et Léna*. Ainsi, l'on ignore tout des antécédents et de l'histoire individuelle de Woyzeck, de Marie et des autres personnages de la pièce, tous vivant dans « l'ici et le maintenant » : l'hérédité, le poids du passé, la généalogie personnelle sont totalement absents du

---

[18] *Ibid.*, p. 28 (sc. 5). *Ibid.*, p. 17 : « Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denke. Beschäftigung, Woyzeck, Beschäftigung! ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber wieder nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja, ein Augenblick – Woyzeck, es schaudert mich, wenn ich denk, daß sich die Welt in einem Tag herumdreht, was eine Zeitverschwendung, wo soll das hinaus? Woyzeck, ich kann kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werd' melancholisch. »

[19] La roue de la fortune est une image qui conquiert ses lettres de noblesse au Moyen Âge. Ce thème passe ensuite sensiblement à l'arrière-plan dans la littérature, mais conserve tout son attrait dans l'iconographie jusqu'à la fin du XIXe siècle. Sur cette question, voir par exemple Ulrike Tanzer, *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

[20] Dans *Geschlossene und offene Form im Drama* (p. 118), Volker Klotz parle à juste titre de « présent absolu » (*Reine Gegenwart*).

drame. Sur ce point précis, la démarche de Büchner se distingue fondamentalement de celle des naturalistes et d'auteurs tels que Tchekhov, Ibsen ou Strindberg, chez qui le passé et l'hérédité jouent un rôle primordial pour la construction, puis la compréhension des personnages : « Büchner, lui, ne connaît que le présent[21]. » Et l'on ne sait pas davantage ce que deviendra Woyzeck après le meurtre de Marie.

Et pourtant, de nombreuses données sur l'histoire singulière de Woyzeck figurent dans la source principale de la pièce, le rapport de Clarus[22] : la profession de ses parents, son enfance et son adolescence, les divers métiers qu'il a exercés, les premiers symptômes de dérangement mental etc. Il semble donc bien que Büchner a volontairement laissé de côté ces éléments pour élaborer son drame et façonner son personnage. L'autre divergence majeure avec le rapport de Clarus réside dans la concentration et l'extrême resserrement des indications temporelles : dans sa pièce, Büchner concentre sur quelques jours des faits qui, selon le rapport de Clarus, se sont déroulés sur des années. Par ce procédé, Büchner, réduisant considérablement le volume de son drame, ramène tout au présent. Il réunit ainsi plusieurs figures masculines dans le personnage du Tambour-major et rassemble sur trois jours des faits qui se sont déroulés sur plusieurs mois.

Jean-Louis Besson a entièrement raison de souligner que cette concentration temporelle va dans le sens du drame « fermé » : « tout se condense autour du moment où la crise atteint son paroxysme, même s'il faut pour cela tricher avec la réalité des faits. Mais Büchner radicalise le procédé dans la mesure où, d'une part, tout antécédent et, d'autre part, toute dimension utopique sont absents de son drame[23]. » C'est donc en vain que l'on cherchera dans *Woyzeck* une quelconque scène d'exposition ou une conclusion dans laquelle tous les éléments de l'action trouveraient leur point d'achèvement logique. On rappellera au passage que *Woyzeck* est la première pièce dans laquelle Büchner renonce à la division en actes, ce qui est dû en partie au fait que la pièce ne tend justement pas vers un but, vers une conclusion finale, contrairement à ce qui se produit dans la forme fermée définie par Volker Klotz, où l'action principale est conduite jusqu'à un point où elle trouve sa résolution.

Cette constante inscription dans le présent remplit une fonction dramaturgique précise : elle reflète exactement la perception que Woyzeck a du temps. Incapable de prendre le moindre recul par rapport à sa propre situation familiale et professionnelle, il est condamné à vivre dans l'instant, prisonnier du présent. Contrairement au drame « fermé » aspirant à reconstituer la trajectoire personnelle du personnage pour établir en quoi il serait responsable ou non de ses actes, Büchner

---

[21] Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, p. 255.

[22] La traduction par Jean-Louis Besson du « Rapport sur Woyzeck, établi par le docteur Johann Christian August Clarus, conseiller à la Cour » (1823) figure in : Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, p. 100-124.

[23] Voir Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, p. 255.

s'applique à présenter dans son immédiateté la misère d'un individu comme représentative de celle de tout un groupe social, sans pour autant verser dans le sociologisme ni faire de la pièce un traité sur la genèse du paupérisme. Aux nobles utopies du drame classique, Büchner substitue le constat d'une tragédie de la vie ordinaire.

Le théâtre de Büchner ne se laisse point enfermer dans des schémas ou des grilles de lecture préétablis (forme « ouverte » contre forme « fermée » du drame, par exemple), schémas auxquels il ne cesse de se dérober et qu'il se plaît à contredire. La dualité fondamentale de *Woyzeck* montre les limites d'un système interprétatif rigide distinguant entre deux structures dramaturgiques opposées, que Klotz nomme « forme ouverte » et « forme fermée » du drame : « La contradiction entre la progression organique de l'action et le caractère éclaté des différentes scènes est la juste expression d'une tension qui règne sur tout le drame[24] ». Oscillant constamment, tant dans l'organisation spatiale que dans l'organisation temporelle, entre le fragmentaire et l'organique, l'éclatement et le resserrement, l'ouvert et le fermé, le discontinu et le linéaire, *Woyzeck* est surtout l'expression d'une fascinante et irréductible modernité.

Marc LACHENY
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

[24] *Ibid.*, p. 267.

Orientation bibliographique

* Besson, Jean-Louis, *Georg Büchner. Des sources au texte*, Berne *et al.*, Peter Lang, 1992.
–, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre » dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, 2002.
* Büchner, Georg, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, sous la dir. de Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1988.
–, *La Mort de Danton, Léonce et Léna, Woyzeck, Lenz*, présentation et traduction inédite par Michel Cadot, Paris, GF Flammarion, 1997.
–, *Woyzeck. Studienausgabe*, éd. par Burghard Dedner, Stuttgart, Reclam, 1999.
–, *Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente*, éd. par Burghard Dedner, avec la collaboration de Gerald Funk et Christian Schmidt, Stuttgart, Reclam, 2000.
–, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, traduction nouvelle, préface et notes par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, éditions THÉÂTRALES, 2004.
* Dedner, Burghard, « Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte – geschlossene Form », in : *Georg Büchner Jahrbuch* n° 7 (1991), p. 144-170.
* Devos, Laetitia, *L'opéra en RDA. Sous le signe de Büchner*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2012.
* Duvignaud, Jean, *Georg Büchner dramaturge*, Paris, L'Arche, 1954.
* Hauschild, Jan-Christoph, *Georg Büchner*, trad. de Christian Bounay, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1995.
* Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Hanser, 1969.
* Maier-Schaeffer, Francine, *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*, Paris, PUPS, coll. « Monde germanique » dirigée par Jean-Marie Valentin, 2012.
* Meier, Albert, *Georg Büchner. Woyzeck*, Munich, Wilhelm Fink, 1980.
* Metz, Frédéric, *Georg Büchner. Bibliographie Générale*, 3 tomes, Rennes, Éditions Pontcerq, 2012.
* Müller, Heiner, « La Blessure Woyzeck », discours prononcé lors de l'attribution du prix Büchner à Darmstadt en 1985, trad. Jean-Pierre Morel, in : *Théâtre / Public* n° 98 (mars-avril 1991) = numéro spécial Georg Büchner.
* Silvain, Pierre, *Le brasier, le fleuve. Georg Büchner*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2000.
* Tanzer, Ulrike, *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.
* *Théâtre / Public* n° 98 (mars-avril 1991) = numéro spécial Georg Büchner.
* Walter, Ursula, « Der Fall Woyzeck. Eine Quellendokumentation (Repertorium und vorläufiger Bericht) », in : *Georg Büchner Jahrbuch* n° 7 (1988-89), p. 351-380.

LA TEMPORALITÉ DANS LE *FAUST* DE GOUNOD (livret de Jules Barbier et Michel Carré)

En dehors du domaine littéraire qui ne nous concerne pas ici (Marlowe, Lessing), le *Faust* de Gœthe a inspiré de nombreux musiciens qui, à l'exception de Liszt, ont retenu seulement quelques scènes leur paraissant susceptibles de s'adapter à leur musique (Schubert, Berlioz, Schumann, Boïto, Busoni). Pour sa part, Gounod s'était très tôt intéressé à l'ouvrage de l'écrivain allemand, mais il dut attendre sa rencontre avec Jules Barbier, en 1855, pour se décider à en tirer un opéra. Le compositeur et le librettiste s'entendirent pour ne retenir que le premier livre de *Faust*, celui qui met en scène Faust et Marguerite et relate leurs amours illégitimes, la damnation de l'un et la rédemption de l'autre, tout en abrégeant sérieusement les vingt-trois tableaux de la première partie de la tragédie. Michel Carré fut uniquement sollicité pour la « Ronde du veau d'or » (Acte II) et pour la « Chanson du roi de Thulé » (Acte IV) qu'il avait écrites dans le cadre de la pièce de d'Ennery[1]. La préparation de l'ouvrage fut relativement rapide, mais elle fut marquée par des incidents divers. Une maladie de Gounod, en octobre 1857, la représentation du *Faust* de d'Ennery à la Porte-Saint-Martin, le 26 septembre 1858, des coupures dans le livret et dans la partition rendues nécessaires en raison du trop grand nombre de longueurs, en retardèrent l'exécution jusqu'à la fin de l'année 1858. Comme généralement beaucoup de nouveautés, ce *Faust* ne fut pas accueilli avec grand enthousiasme, mais bientôt il conquit tout le monde occidental pour rester au répertoire jusqu'ici.

L'analyse détaillée de la partition, sur le plan des paroles comme sur le plan de la musique, va surtout nous montrer le déroulement des événements, en fonction d'un temps qui fluctue constamment entre un temps à tonalité affective (temps existentiel), qui semble parfois figé, et un temps mesurable (temps opératoire) marqué par le passage de la nuit au jour ou d'un lieu à l'autre, par l'accélération ou le ralentissement de l'action et par la dynamique des phrases mélodiques[2].

À l'acte I, avec l'apparition du vieux Faust dans son cabinet, nous avons d'abord l'impression de nous retrouver dans la scène de « l'Alchimiste », peinte par David Teniers le Jeune, sauf que Faust est seul. Ici, le savant fait le bilan d'une vie consacrée à l'étude et ne peut s'empêcher de constater que le savoir est inanité[3] :

> « Rien !
> En vain j'interroge, en mon ardente veille,
> La nature et le Créateur.

---

[1] Voir Paul Landormy, *Faust de Gounod*, pp. 36-37, et *Gounod*, pp. 86-87.

[2] C'est ce que Bergson appelait temps qualitatif (celui de la durée intérieure) et temps quantitatif (celui qui est objectif et dépend des instruments de mesure).

[3] Voir Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, pp. 194-199 (Paris, Gallimard, 1959).

Pas une voix ne glisse à mon oreille
Un mot consolateur !
J'ai langui, triste et solitaire (*bis*),
Sans pouvoir briser le lien
Qui m'attache à la terre !
Je ne vois rien ! Je ne sais rien ! rien ! »

Notons que le temps est considérablement ralenti, car c'est le temps subjectif qui est en cause. Jules Barbier, dans sa réduction rythmique, ne s'est pas embarrassé de la dédicace, du prologue sur le théâtre, du prologue au ciel, et s'est tout de suite mis à adapter le premier tableau de la tragédie de Gœthe qui, plus que son adaptation pour l'opéra, met tout à la fois en montre le *tædium vitæ* de Faust en le résumant fort bien par les vers :

Und so ist mir das Dasein eine Last, Et ainsi l'existence m'est à charge,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt
La mort souhaitable, la vie odieuse[4],

et le drame de la connaissance. Ce « rien » souligne le fait que, malgré son intelligence, malgré ses titres universitaires, malgré l'estime de ses étudiants et de ses collègues, Faust constate qu'il ne connaît rien (vers 364, « *Und sehe, daß wir nichts wissen können!* », [et je vois que nous ne pouvons rien connaître !]). Gœthe nous révèle qu'à défaut d'avoir atteint l'absolu par la connaissance, Faust s'adonne à la magie (vers 377-386). Jules Barbier simplifie beaucoup et s'en tient à des généralités pour resserrer le temps. En revanche, Gounod s'efforce, dans sa musique, de créer une atmosphère intimiste capable de rendre la profondeur des méditations de Faust.

Il y réussit assez bien dans sa brève introduction orchestrale qui change deux fois de tonalité, en passant de la bémol majeur à fa majeur à la quarante-quatrième mesure, même si les accords, alors répétés à la basse, peuvent paraître manquer d'originalité pour suggérer les sentiments d'un vieux savant désabusé, las de vivre dans une espèce de « cachot » (« *Kerker* », vers 398), au milieu d'« un amas de livres et de papiers » (« *Dann über Büchern und Papier* », vers 390). Son insistance à dire « J'ai langui, triste et solitaire », dans la tonalité de la mineur, ne révèle que trop le regret de n'avoir pas vécu dans son temps jusqu'ici (XVIe siècle en l'occurrence), de ne pas en avoir connu les joies et les plaisirs, et de s'être enfermé dans l'étude, sans doute louable et enrichissante pour l'esprit, mais trop

[4] Nous avons utilisé la traduction du germaniste Henri Lichtenberger (1864-1941) publiée par les Éditions Montaigne, en 1932, et non pas celle de Gérard de Nerval (1808-1835), précédée d'une notice sur Gérard de Nerval par Théophile Gautier, qui a des qualités indéniables, mais qui s'éloigne trop du texte dans les chansons.

absorbante pour permettre de goûter pleinement la vie du dehors[5], cette « *natura naturata* » (Spinoza) que chantent, par exemple, les personnages du *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, et les magnanarelles, au début du *Mireille* (1864) de Gounod. Un *allegretto* à 6/8 et en do majeur apporte un changement dans la musique, puis cède la place à un *andante* dans lequel Faust, las de l'existence, décide de s'empoisonner :

> « Le ciel pâlit; devant l'aube nouvelle
> La sombre nuit s'évanouit !
> Encore un jour ! encore un jour qui luit !..
> Ô mort ! quand viendras-tu m'abriter sous ton aile ?
> Eh bien ! puisque la mort me fuit,
> Pourquoi n'irais-je pas vers elle ? »

C'est le moment où le temps chronologique (le jour succède à la nuit) fait irruption dans le temps subjectif de Faust. Ce jour, symbole de vie, d'activité, n'apporte rien au vieux savant. Dans la tragédie de Gœthe, Faust explique longuement pourquoi la vie lui est devenue odieuse et pourquoi il souhaite la mort (vers 1555-1571). Dans le livret de Jules Barbier, il apporte peu de précisions.

La mort, comme le fait remarquer Méphistophélès dans le premier *Faust*, « n'est jamais un hôte tout à fait bienvenu » (« *Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommen Gas* », vers 1572). C'est le point de non-retour dans la temporalité des vivants ; c'est la dissolution du corps en quelque chose d'autre, comme le chante Ariel dans *La Tempête* de Shakespeare[6] ; c'est le non-être, à moins que l'on ne se place sur un plan religieux ou philosophique et que l'on veuille dissocier corps et esprit, corps et âme[7]. Pour le savant Faust, en tout cas, la mort est une délivrance

---

[5] Un des personnages de *Dusty Answer* (1927), de Rosamond Lehmann, fait la remarque suivante : «We're in the world to enjoy ourselves, not to pass exams, aren't we?» (III, i), (« nous sommes au monde pour nous amuser et non pas pour être reçus à des examens, n'est-ce pas ? »).

[6]

«Full fathom five thy father lies;	Par cinq bonnes brasses de fond gît ton père ;
Of his bones are coral made;	De ses os se font des coraux ;
Those are pearls that were his eyes:	Ce sont des perles maintenant ses yeux :
Nothing of him that doth fade,	Il n'est rien de sa dépouille mortelle qui ne subisse
But doth suffer a sea-change	Une transformation marine
Into something rich and strange».	En quelque chose de riche et d'étrange.

(*The Tempest*, I, ii, vers 396-401).

[7] Raymond Polin nous semble aller un peu loin lorsqu'il écrit : « Même sur le plan des faits, et même sur le plan poétique [...], la description de la mort, comme une réalité négative par opposition à la vie présentée comme une réalité positive, est grossière et même erronée », p. 79 in *Du laid, du mal, du faux* (Paris, PUF, 1948, 184 pp.). Il n'en demeure pas moins qu'avec la mort nous sombrons dans le néant. Que peut-il rester de nous sinon ces témoi-

des contingences terrestres. Dès lors qu'il n'a plus le désir de vivre, la fuite hors du temps de la conscience, qui est devenu supplice par sa longueur, lui paraît être la seule solution satisfaisante[8]. Cette mort, il la choisit, il la décide, contrairement aux autres hommes qui la subissent, et cette décision le fait exulter dans un *andante maestoso*, toujours dans la tonalité de do majeur:

« Salut ! ô mon dernier matin ! (*bis*)
J'arrive sans terreur
Au terme du voyage,
Et je suis, avec ce breuvage,
Le seul maître de mon destin !
Je suis, je suis, avec ce breuvage,
Le seul maître de mon destin ! »

Au moment de boire le poison, il est interrompu par le chant joyeux de jeunes filles, en la majeur, sur une mesure à 6/8, qui le déstabilise quelque peu. C'est un hymne à la nature, donc à la vie, qu'il entend. Il essaie de résister à cet appel à profiter de la beauté du monde et semble moins sûr dans sa détermination. L'arrivée de laboureurs, qui eux-mêmes chantent les joies de l'existence dans la tonalité de ré majeur, amène chez lui un changement complet. Puisque les jeunes hommes rendent grâce à Dieu pour leur avoir offert un monde si beau, il adopte l'attitude inverse.

Il maudit la nature, les joies de l'existence, la connaissance et la foi par des propos blasphématoires, dans la tonalité de fa majeur. C'est à Satan qu'il fait appel pour lui rendre cette jeunesse qu'il n'a pas su mettre à profit. Il s'ensuit un duo en mi bémol majeur avec Méphistophélès. Le rythme s'accélère alors et, stimulé par la vision fugace de Marguerite, Faust, ayant bu non point le poison mais l'élixir de vie que lui présente dans la même coupe Satan, redevient le jeune homme qu'il avait été, prêt, cette fois, à jouir de l'existence :

« À moi les plaisirs,
Les jeunes maîtresses !
À moi leurs caresses,
À moi leurs désirs !
À moi l'énergie
Des instincts puissants,

---

gnages écrits qui constituent un « dépassement silencieux de l'oubli » dont nous parle Maurice Abiteboul dans ses *Traces*, p. 61 (Aix-en-Provence, Éditions Persée, 2011) ?

[8] Notons que le temps semble s'écouler plus vite au fur et à mesure qu'on prend de l'âge. De fait, avec l'âge, la mémoire des souvenirs récents s'affaiblit. Une année qui vient de s'écouler contient moins de souvenirs pour une personne de soixante-dix ans que pour une personne de quarante ans. De là naît cette impression qu'elle est beaucoup plus courte, vue rétrospectivement.

Et la folle orgie
Du cœur et des sens !
Ardente jeunesse,
À moi tes désirs,
À moi ton ivresse,
À moi tes plaisirs,
À moi tes plaisirs,
À moi ton ivresse, etc »

Il y a ici un contresens manifeste avec le *Faust* de Gœthe, car le personnage éponyme, tout en reconnaissant qu'il se soucie peu de l'au-delà (« *Das Drüben kann mich wenig kümmern* », vers 1660), reste lucide dans son dialogue avec Méphistophélès[9], aspire à un bien supérieur[10], alors que le Faust de Jules Barbier, poussé par Satan qui répète en échos ses désirs, nous apparaît comme un homme uniquement assoiffé de jouissances, mû par ses instincts comme un animal en rut. Cependant, cette frénésie des sens, il faut le reconnaître, dynamise l'action. Faust n'aura de cesse qu'il ne retrouve ce « fantôme adorable et charmant » qu'il a entrevu, grâce à la magie de Méphistophélès. Ce dernier, qui lui aura fait signer un

---

[9] Cf. *Faust*, vers 432-433 :
«Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
Je sens une joie de vivre, jeune et sainte,
Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.»
Ruisseler, tel un feu nouveau, à travers mes nerfs et mes veines,
Et, vers 1724-1725 :
«Beglückt, wer Treue rein im Busen trâgt,
Heureux qui garde intacte en son sein la foi jurée!
Kein Opfer wird ihn je gereuen!»
Il ne reculera jamais devant aucun sacrifice!

[10] Cf. *Faust*, vers 1765-1775.

pacte, fera tout son possible pour lui donner satisfaction et le conduire à sa perte. Si Jules Barbier ne nous en informe pas dans son livret de pacotille, Gœthe, faisant parler Méphistophélès, attire notre attention sur cette nécessité satanique de précipiter les événements pour arriver au but poursuivi : la damnation de Faust. « *Die Zeit ist kurz, die Kubst ist lang* » («Le temps est court, l'art est long», vers 1787). Il faut agir sans trêve, sans lanterner[11], et employer pleinement ce temps fugace[12].

L'acte II commence par la kermesse et va permettre de réunir tous les protagonistes, à l'exception de Dame Marthe (Wagner, Siebel, Valentin, Faust et enfin Marguerite à la fin de l'acte) au milieu de jeunes filles, de matrones, de bourgeois, d'étudiants et de soldats qui forment une foule animée. Cette kermesse se déroule sur un rythme endiablé, les chants des étudiants et des soldats évoquant les plaisirs apportés par la boisson et les coucheries, tandis que ceux des jeunes filles et des matrones trahissent la jalousie de ces dernières qui veulent rivaliser avec les jeunes filles dans tout l'éclat de leur beauté triomphante.

« Voyez après ces Donzelles
Courir ces messieurs !
Nous sommes aussi bien qu'elles
Sinon beaucoup mieux » (*ter*).

Sur ces entrefaites, Wagner, qui boit avec des soldats et le jeune Siebel dans un cabaret, voit sur la place arriver Valentin, frère de Marguerite. Ici, l'action stagne quelque peu, car, par une sorte de fait exprès, ce vaillant soldat, plein de principes moraux, va se livrer à des considérations d'une banalité déconcertante. Gounod, sur des paroles aussi pauvres, a du mal à rendre intéressant le *moderato* en la mineur que le militaire interprète. Il y rajoutera, plus tard, grâce à une modulation en mi bémol majeur, la célèbre invocation, « Avant de quitter ces lieux », d'un effet certain mais un tant soit peu pompier. Heureusement que Wagner se lance dans un *allegretto* (« Allons, amis ! point de vaines alarmes ! ») suivi d'un *moderato* en la bémol majeur (« Un rat plus poltron que brave »)[13] propres à redonner un peu de vie à la scène. L'arrivée de Méphistophélès au milieu du groupe produit un changement radical. Conquérant, provocant, Méphisto se lance dans la ronde du veau d'or (deux strophes en mi bémol majeur, sur une mesure à 6/8), en entraînant tous les présents qui répètent à l'envi « Et Satan conduit le bal », sans se rendre

---

[11] Cf.: «Nur rastlos betätigt sich der Mann», l'homme ne peut s'affirmer qu'en agissant sans trêve (vers 1759).

[12] Wagner avait déjà exprimé l'idée, au début de la première partie de *Faust*, vers 558-559 :

«Die Kunst ist lang;	L'art est long
Und kurz ist unser Leben».	Et courte est notre vie.

Cf.: «Gebraucht der Zeit, sie geht so schnell von hinnen», (« Employez bien le temps, il s'enfuit si vite ») (vers 1908).

[13] Dans le *Faust* de Gœthe, c'est Méphistophélès qui interprète la chanson de la puce, en présence de Brander, de Siebel, d'Altmayer, de Frosch et de Faust (vers 2207-2240).

compte tout de suite qu'ils entrent dans le jeu de ce « singulier personnage », pour reprendre les mots de Valentin. On comprend désormais fort bien que le meneur de jeu est Méphistophélès. C'est lui qui prend l'action en main et, pour prouver sa puissance, se livre à la magie. Il appelle d'une voix tonitruante ce dieu Bacchus qui sera évoqué en termes peu flatteurs par une partie du chœur dans le *Second Faust*[14]. Puis, il transformera la vinasse bue par Wagner et ses amis en bon vin de sa cuvée. Enfin, il brisera les épées de ceux qu'il s'est amusé à provoquer et qui venaient de dégainer pour se défendre (il prédit la mort de Wagner au combat, annonce à Siebel qu'il ne pourra plus toucher une fleur sans qu'elle se fane, et informe Valentin qu'il sera tué en duel).

Le célèbre « choral des épées », qui met en déroute Méphisto, termine cette scène. La valse qui suit en ré majeur, interprétée par le chœur, a de la grâce, du charme, et remet de la gaieté dans le cœur de tous. Méphistophélès invite Faust à aborder quelque belle danseuse. Mais ce dernier aperçoit Marguerite au milieu de la foule. La tonalité passe alors à sol majeur. Tandis que le Diable écarte Siebel, le court *andantino* entre Faust et Marguerite permet à Faust de déclarer sa flamme à la jeune fille. Cette soudaineté de l'amour chez Faust tient au supposé hasard d'une première rencontre, même si la vision de Marguerite, au premier acte (« Ô merveille ! ») et son désir de revoir cette « belle demoiselle », peuvent justifier ce coup de foudre ponctué par un si naturel sur la première syllabe du dernier « t'aime ! » suivi de croches descendant sur le sol_2 de la seconde syllabe -me (blanche pointée + noire) :

[14] *Le Second Faust*, acte III, p. 186 du troisième volume de l'édition bilingue établie par Henri Lichtenberger.

« Par le ciel ! que de grâce, et quelle modestie !
O belle enfant ! je t'aime... je t'aime, je t'aime ! »

Le temps psychologique reprend son cours tandis que, dépité de voir son amour non payé de retour, Faust répondra, dans la tonalité de mi mineur, à la question de Méphisto répétée deux fois (« Eh ! bien ? ») : « On me repousse ! », en utilisant, dans des circonstances différentes, la même phrase qu'Ourrias, le bouvier de Camargue, dans le *Mireille* de Gounod[15]. Mais au fond cette sage réserve de Marguerite va servir à l'aiguillonner. D'ailleurs, des manigances méphistophéliques vont à nouveau intervenir pour précipiter l'action dans un temps pourtant très resserré. C'est dans la tonalité de sol dièse mineur qu'un Méphisto goguenard dira à Faust :

« Allons ! à tes amours
Je vois, cher docteur, il faut prêter secours ! »

Et, tandis que les jeunes filles présentes sur la place ne comprennent pas pourquoi Marguerite a refusé de donner le bras à Faust, « ce beau seigneur »[16], sans doute, mais ce séducteur vulgaire qui n'a plus rien à voir avec le héros gœthien, les danseurs reprennent leur valse entraînante. Ils restent d'abord dans la tonalité de sol dièse mineur, celle adoptée par Méphistophélès dans sa courte repartie, puis passent à nouveau dans la tonalité initiale de ré majeur, sur la seconde syllabe de l'adverbe de temps «toujours», et célèbrent le dieu du plaisir, à savoir Eros :

« Jusqu'à perdre haleine,
Jusqu'à mourir,
Un dieu les entraîne,
C'est le plaisir !
La terre tourne,
Et fuit loin d'eux !
Quel bruit, quelle joie
Dans tous les yeux !
Jusqu'à perdre haleine,

[15] *Mireille*, Acte II, scène viii :
Ramon : Eh bien?
Ourrias : On me refuse !
Ramon : Je m'en doutais, voyant cette mine confuse !

C'est du poème provençal (1859) de Frédéric Mistral que Michel Carré tira l'ouvrage de Gounod qui fut représenté au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1864. Si le livret primitif ne s'écartait guère du poème de Mistral, l'ouvrage de Gounod subit de nombreux remaniements par la suite. Voir Paul Landormy, *Gounod*, pp. 121-129.

[16] Nous remarquerons qu'ici l'amour est inséparable de la jeunesse et de la beauté. Voir Marcel Braunschvig, *La Femme et la beauté* (Paris, Librairie Armand Colin, 1929, 253 pp., ill.).

Jusqu'à mourir, etc. »

Le temps file à nouveau et nous aurions du mal à suivre Faust et son inséparable compagnon Méphistophélès dans leur course effrénée. Quoi qu'il en soit, au début de l'acte II, une introduction orchestrale en mi bémol majeur nous amène aux couplets de Siebel, l'amoureux transi de Marguerite. Dans son *allegretto agitato* à 6/8, en do majeur, alternant avec un *andante* à 4/4, le jeune homme chante son amour pur et sincère pour Marguerite, et, en même temps, défait la malédiction de Méphistophélès qui, au cours de la kermesse, lui avait prédit que toute fleur qu'il toucherait se fanerait. Il a, en effet, la bonne idée de tremper ses doigts dans l'eau bénite. Cette eau consacrée nous fait comprendre qu'une force supérieure peut annuler les maléfices de Méphisto. De fait, le *Faust* de Gœthe nous montre tout de suite que Méphisto, malgré sa forfanterie[17], garde le profil bas en présence de Dieu (Cf. tout le « prologue au ciel »).

Celui de Jules Barbier rampe devant les épées levées en forme de croix dans la scène de la kermesse et éprouve une terreur sacrée en présence de « ce Dieu » pourtant vilipendé par le vieux Faust, au premier acte de l'opéra. Il est loin de voir en Dieu, comme Spinoza, « la cause immanente mais non transitive de toutes choses » (*Éthique*, 1), mais il sait qu'il n'y a rien au-dessus de lui et qu'il n'est pas bon de le provoquer[18]. Puisque Siebel peut offrir à nouveau des fleurs à Marguerite, il doit s'empresser de trouver un autre moyen pour permettre à Faust de conquérir la toute jeune fille[19]. Il y va de « son nouvel emploi » et son « zèle » est mis à l'épreuve. En effet, il a avoué à Faust, à la fin de l'acte I, juste avant la reprise de la valse, « contre nous sa vertu la protège, et le ciel même la défend ! » À côté des fleurs de Siebel, il se charge donc de déposer un « trésor plus merveilleux, plus

---

[17] «Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,
Und hüte mich, mit ihm au brechen.
Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen»

De temps en temps j'ai plaisir à revoir le Vieux,
Et je me garde de rompre avec lui.
C'est bien gentil, de la part d'un si haut Seigneur,
De causer si humainement avec le Diable lui-même.

[18] Dans le *Faust* de Gœthe, Dieu n'est pas hostile à Méphistophélès puisqu'il dit (v. 338-9) :

«Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last».

Entre tous les esprits négateurs,
C'est le Malin qui m'est le moins à charge.

[19] Dans le *Faust* de Gœthe, Méphistophélès nous apprend que Marguerite « est une très innocente petite fille » («Es ist ein gar unschuldig Ding», vers 2624). Pour se défendre d'avoir une attirance sexuelle pour une toute jeune fille, Faust lui répond : « Elle est pourtant âgée de plus de quatorze ans » («Ist über vierzehn Jahr doch alt», vers 2627), avant de se faire inutilement sermonner par Méphisto. De fait, il n'en démord pas. Il veut posséder Marguerite (« Vais-je la voir ? la posséder ? » («Und soll sie sehn? sie haben?», vers 2668) et somme Méphisto de faire le nécessaire pour qu'arrive, le soir même, à ses fins, sinon il se sépare de lui (vers 2633-2638).

riche encor », tandis que Faust, oubliant un instant sa fureur lubrique, se lance, devant la maison de Marguerite, dans une cavatine devenue justement célèbre. C'est presque une suspension du temps qui intervient.

Dans l'*andante* en la bémol majeur, avec ses entrées successives en imitation, Faust éprouve un profond émoi et son amour paraît être un amour oblatif. Il semble se rendre compte que Marguerite n'est pas un objet de plaisir, mais un être digne d'adoration, de respect profond. Cela tranche sur ses propos précédents, parfaite illustration de cette « *Liebeslust* »[20] dont il se réclame dans la tragédie gœthienne (vers 2662), et paraît difficilement probable sur le plan psychologique.

Dans le *larghetto* qui suit, toujours dans la même tonalité et sur une mesure à 4/4, Faust continue à chanter les vertus de Marguerite, comme s'il s'agissait de la vision idéale d'un chevalier d'antan. La jeune fille est « une âme innocente et pure », « un ange des cieux », en parfaite communion avec la nature, qui vit dans « une demeure chaste et pure ». Dans cette description, qui fait ressortir tant de qualités exceptionnelles devenues rarissimes aujourd'hui (modestie, chasteté, pureté), Faust tient un langage qui siérait plutôt à un personnage bellinien ou wagnérien qu'à un personnage caractéristique de l'opéra vériste ou naturaliste, incapable de maîtriser ses pulsions sexuelles à tel point que même Méphistophélès en est totalement surpris.

Notons, par ailleurs, que la temporalité narrative s'ajoute à la temporalité musicale. Le librettiste multiplie les temps, mêlant le présent gnomique (« Salut ! demeure chaste et pure, où se devine la présence d'une âme innocente et divine ! ») au passé simple ponctuel (« Ô nature, c'est là que tu la fis si belle ! »—« Là, que ton haleine, enveloppant son âme, tu fis avec amour épanouir la femme en cet ange des cieux ! ») et au passé composé qui marque un aspect accompli (« C'est là que cette enfant a dormi sous ton aile, a grandi sous tes yeux »). La musique enveloppe les paroles et leur donne une grande expressivité. Comme l'écrit Paul Landormy, qui fustige les médiocres interprètes du morceau, en raison de « la pauvreté de leur sens musical », cette cavatine « est certainement une des plus remarquables inspirations » du troisième acte, même si elle semble traîner un peu dans sa conclusion[21].

Dans l'*allegro assai* en do majeur qui succède à cette cavatine, Méphistophélès avertit Faust que Marguerite revient et qu'elle va trouver l'écrin de bijoux qu'il a apporté pour la séduire. C'est alors que Faust révèle encore une étrangeté de son caractère. Il s'écrie : « Fuyons ! je veux ne jamais la revoir ». Après avoir exigé de rencontrer la jeune fille dans les meilleurs délais pour assouvir sa libido débor-

---

[20] Félix Bertaux et Émile Lepointe, dans leur *Dictionnaire allemand-français* (Paris, Hachette, 1941, 1444 pp.), traduisent «*Liebeslust*» par « plaisir d'aimer », ce qui est presque un faux sens, tant la force du mot est atténuée. Il faut plutôt entendre « frénésie sexuelle » ou, comme Henri Lichtenberger, « ardeur amoureuse » («*Liebesglut*»). L'allemand «*Lust*» signifie « désir », « envie » et est presque aussi fort que son homonyme anglais dont les sens sont : « lubricité » («*Lusternheit*») ; « luxure » («*Unzucht*»).

[21] Paul Landormy, *Faust de Gounod*, pp. 100-103 (Paris, Éditions Mellottée, s. d., 203 pp., ill. musicales).

dante, il décide tout à coup de s'en éloigner pour toujours. L'hyperbate sur l'adverbe « ne » employé avec l'adverbe de temps négatif « jamais » accentue sa volonté énergique, ici, et le côté paradoxal de son comportement.

Deux accords orchestraux plaqués sur le mi_3 de « veux » (blanche) et le fa_3 de la syllabe « -mais » de l'adverbe « jamais » (blanche pointée) suffisent à Gounod pour traduire cette décision singulière d'un Faust qui semble tiraillé entre des sentiments contradictoires, à savoir le respect de la pure Marguerite célébrée dans la cavatine précédente et son ardeur amoureuse, déjà évoquée, qui le presse à posséder la jeune fille[22]. Méphistophélès sent bien qu'il y a chez Faust un trouble de conscience, une hésitation d'ordre moral (« Quel scrupule vous prend ? »), mais il ne l'écoute pas et se contente de l'emmener avec lui, après avoir placé l'écrin sur un banc, bien en vue de Marguerite.

Dans le temps resserré de l'ouvrage, peut-être un ou deux jours après la transformation de Faust en un beau jeune homme, nous voici enfin en présence de Marguerite qui va occuper la scène toute seule. Elle est, chez elle, assise au rouet et l'*andantino* à 4/4, en la mineur, suggère bien les mouvements du rouet qu'elle fait tourner, et annonce la chanson du roi de Thulé qu'elle s'apprête à interpréter[23]. Elle chante, sur une série de fa graves rapides (croches, doubles croches), parfois ponctués par une noire pointée ou une blanche, la phrase méditative suivante (distique à rimes féminines) qui traduit sa curiosité :

> « Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme:
> Si c'est un grand seigneur et comment il se nomme ? »

À la suite de cette introduction musicale fort bien réussie par Gounod, Marguerite aborde la ballade du roi de Thulé dont l'adaptation est de Michel Carré.

---

[22] Le Faust de Barbier et Gounod est un faux épicurien car, s'il ne veut pas « se priver des jouissances de Vénus », comme le recommande Lucrèce au livre IV de son *De Rerum Natura*, vers 1073-1074 (« *Nec Veneris fructu caret is qui uitat amorem,/sed potius quae sunt sine poena commoda sumit* » : « éviter l'amour, ce n'est point se priver des jouissances de Vénus, c'est au contraire en prendre les avantages sans rançon », traduction l'Albert Ernout, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1948, p. 43), il ne réussit pas à éviter la passion amoureuse pour Marguerite. Or, ce qui importe, pour Lucrèce comme pour des épicuriens comme Horace et Ovide, c'est de satisfaire son instinct naturel en toute simplicité, « au hasard des rencontres », auprès de la « Vénus vagabonde » (« *Venus uoluigata* »). C'est l'idée défendue notamment par le marquis de Sade, au XVIIIe siècle, et soutenue, par exemple, par un personnage de *Vipère au poing* d'Hervé Bazin qui ne s'embarrasse pas de circonlocutions prudentes : « Ce besoin naturel, car tu le penses tel, est-il donc si gênant de le faire à deux ? Tu voulais rester pur, idiot. Est-ce qu'on retient ses glaires, lorsqu'on a envie de cracher ? L'hygiène publique a inventé les crachoirs comme Dieu a inventé les femmes. La pureté n'exige pas la rétention, mais l'exutoire ».

[23] Paul Landormy, dans son *Faust de Gounod*, pp. 106-108, fournit une excellente analyse musicale du morceau à laquelle nous renvoyons.

Le librettiste transcrit très librement le texte de Gœthe (vers 2759-2782), faisant du deuxième quatrain un quintain, par la répétition du premier vers[24].

Voici les deux textes :

Es war ein König in Thule Gar treu bis an das Grab, Dem sterbend seine Buhle Einen goldnen Becher gab.	Il était un Roi de Thulé, Qui, jusqu'à la tombe fidèle, Eut, en souvenir de sa belle, Une coupe en or ciselé.
Es ging ihm nichts darüber, Er leert ihn jeden Schmaus; Die Augen gingen ihm über, So oft er trank daraus.	Nul trésor n'avait tant de charmes ! (*bis*) Dans les grands jours il s'en servait, Et chaque fois qu'il y buvait Ses yeux se remplissaient de larmes !
Und als er kam zu sterben, Zählt' er seine Städt' und Reich', Gönnt' alles seinen Erben, Den Becher nicht zugleich.	Quand il sentit venir la mort, Étendu sur sa froide couche, Pour la porter jusqu'à sa bouche Sa main fit un suprême effort !
Er saß beim Königsmahle, Die Ritter um ihn her, Auf hohem Vätersaale, Dort auf dem Schloß am Meer.	Je ne savais que dire, Et j'ai rougi d'abord. Et puis, en l'honneur de sa dame, (*bis*) Il but une dernière fois.
Dort stand der alte Zecher, Trank letzte Lebensglut, Und warf del heil'gen Becher Hinunter in die Flut.	La coupe tremblait dans ses doigts, Et doucement il rendit l'âme ! Les grands seigneurs ont l'air si résolu, Avec cette douceur.
Er sah ihn stürzen, trinken Und sinken tief ins Meer, Die Augen täten ihm sinken, Trank nie einen Tropfen mehr[25].	Il la vit tomber, s'emplir, Et s'enfoncer tout au fond de la mer, Ses yeux s'appesantirent, Il ne but plus jamais une goutte. [*strophe non adaptée par Barbier*]

[24] Notons que le poète italien Giosue Carducci a lui-même adapté la ballade de Gœthe dans ses Rime nuove, VIII, XCV. On trouvera le texte italien et sa traduction in Jean-Pierre Mouchon, *À travers la poésie italienne*, pp. 173-174, édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 pp., deuxième édition corrigée 2013).

[25] Voir la traduction versifiée de Gérard de Nerval in *op. cit.* , p. 164, et celle d'Henri Lichtenberger in *op. cit.* , p. 91.

Nous n'entrerons pas dans l'examen des deux textes qui nous écarterait trop de notre sujet, mais nous soulignerons l'importance de cette évocation d'une île fabuleuse qui, dans l'Antiquité, passait pour l'extrême limite du monde connu[26]. Pour rester dans l'atmosphère d'une légende, Gounod fait chanter Marguerite dans un *moderato maestoso*, en abandonnant la tonalité de la mineur. En effet, nous ne trouvons plus de sol dièses dans le morceau.

En revanche, on remarque deux fa dièses qui les remplacent. Néanmoins, pour éviter la répétition de ces dièses, le compositeur passe rapidement dans le mode de ré majeur (premier mode authentique du système grégorien qui se divise en huit modes, quatre authentes et quatre plagaux[27]). Après la sixième mesure, il module en do majeur. Marguerite, interrompant la chanson, dans un court *andante*, fait une remarque au sujet de Faust : « Il avait bonne grâce, à ce qu'il m'a semblé ». L'imparfait dénote une qualité physique chez Faust (attrait, charme), tandis que le passé composé attire l'attention sur le fait qu'il s'agit d'un constat désormais achevé. Le charme du jeune homme est indéniable, mais Marguerite, prudente, ne fait que traduire son impression du moment.

Puis, elle reprend la ballade dans la tonalité de la mineur. Nous nous laissons emporter par cette évocation du roi de Thulé et, même si du point de vue musical, certains peuvent préférer, dans cette scène particulière, *la Damnation de Faust* de Berlioz[28], il est indéniable que Gounod a parfaitement réussi son évocation. Marguerite remonte dans un passé mythique pour relier cette légende à son trouble actuel. Puis elle revient à la réalité, en parlant de son frère Valentin, dont elle souhaite le retour, de sa solitude si lourde à supporter, et de Siebel qui lui a laissé un bouquet. Elle éprouve de la sympathie pour lui, mais elle ne partage pas l'amour qu'il lui témoigne timidement. À ce moment-là, un peu plus de deux mesures nous entraînent dans une scène très différente qui révèle la coquetterie inattendue de Marguerite. En effet, découvrant le coffret de bijoux déposé par Méphistophélès, elle marque un moment de surprise et d'hésitation dans un court récitatif suivi d'un *allegro non troppo* qui cède ensuite la place à un *allegretto* à 3/4 dans la tonalité de mi majeur. La jeune femme, jusqu'ici privée des charmes de la vie, est éblouie par la splendeur (« *Herrlichkeit* ») des joyaux[29] et se livre à une jubilation

---

[26] Voir Monique Mund-Dopchie, *Ultima Thule. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe* (Droz, 2009, 496 pp., 22 ill.).

[27] Voir Jacques Chailley, *L'Imbroglio des modes* (Paris, Alphonse Leduc, 1960, 93 pp., ill. musicales) et surtout *Cours d'histoire de la musique*, tome I. *Des origines à la fin du XVIIe siècle*, chapitre V, qui procède à une étude interne poussée du chant grégorien (Paris, Éditions Leduc, 1967, 128 pp., ill. musicales).

[28] Paul Landormy, *Faust de Gounod*, pp. 110-112. Cette ballade n'existe pas dans le *Mefistofele* de Boito, de nature très différente et avec lequel aucune comparaison n'est possible dès lors que le compositeur italien s'est aussi réclamé du *Second Faust*.

[29] Cf. le *Faust* de Gœthe, vers 2802-2084: «Nach Golde drängt,/Am Golde hëngt/Doch alles. Ach wir Armen!» : (« Vers l'or tout se presse, / À l'or chacun aspire, / Pauvres de nous ! »).

extraordinaire qui se traduit par cet air connu même des non-mélomanes[30] : « Ah ! Je ris de me voir si belle en ce miroir ! » La modeste, pudique Marguerite oublie toute retenue et, au fur et à mesure qu'elle découvre, dans la cassette, des bijoux dont elle se pare (boucles, collier, bracelet), elle célèbre sa propre beauté. Grâce à cette parure, elle se croit, un instant, « fille d'un roi », puis « demoiselle », sans se rendre compte qu'il n'y a aucune gradation dans ces comparaisons, dès lors que la condition d'une jeune fille attachée à la cour d'une reine n'a absolument rien à voir avec celle d'une princesse. Ici encore, la temporalité joue à fond, car, depuis la ballade du roi de Thulé, nous pouvons voir passé[31], présent et futur reliés sur la ligne du temps, même si le futur n'est présenté que sous-jacent à une réalité possible dans un avenir hypothétique. Le passé n'a aucune consistance, d'autant plus qu'il est, en l'occurrence, une reconstruction mythique. Le présent d'énonciation traduit l'exaltation ponctuelle du moment, sous l'effet de la « métamorphose » de la jeune fille. Les propositions subordonnées de condition à l'imparfait avec la conjonction « si » (« Ah ! s'il était ici !... S'il me voyait ainsi ! ») associées au conditionnel présent de la proposition principale (« Comme une demoiselle il me trouverait belle ! ») insistent bien sur cet irréel du présent. Ce qui n'est pas maintenant pourra se produire dans un avenir plus ou moins lointain. Le mélange des temps, tout au long de l'air, permet à Marguerite de se créer son monde imaginaire, qui est plus vrai que la réalité prosaïque qu'elle connaît. De son côté, la musique de Gounod rend fort bien compte de cette exaltation, de ce rêve d'une jeune femme qui aspire à la reconnaissance, à l'admiration (« Comme une demoiselle il me trouverait belle » ; « C'est la fille d'un roi qu'on salue au passage ») et à l'amour[32].

La scène et le quatuor qui suivent ce solo vont permettre de mieux découvrir les personnages et introduit celui de Dame Marthe, la voisine de Marguerite. Ici, le présent retrouve sa place dans une scène capitale. Dans l'*allegretto vivo*, les quatre personnages principaux apparaissent *in medias res*. Tandis que Méphistophélès va occuper Marthe, cette voisine « un peu mûre », « cette vieille impitoyable », en lui faisant croire que son mari est mort à la guerre sans rien lui lais-

---

[30] Hergé fera chanter cet air par son célèbre personnage hilarant de Bianca Castafiore, dans la série des « Aventures de Tintin ».

[31] Dans *Faust* de Gœthe, Faust dit à Wagner (vers 576-577) :

«Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit	Mon ami, les époques disparues
Sind uns ein Buch mit seben Siegeln»	Sont pour nous un livre aux sept sceaux.

[32] Gérard Mannoni est un peu sévère lorsqu'il écrit, dans son analyse du *Faust* de Gounod : « Trop clinquant, trop orné de trilles et de maniérismes, l'air n'apporte rien à l'intensité psychologique du personnage ni à la densité dramatique de la scène. Il permet seulement à la cantatrice de briller “à l'italienne” et de montrer son souffle et ses aigus. » (« Le Mythe de Faust. 1. Faust de Gounod », p. 30 (In *l'Avant-Scène Opéra*, mars-avril 1976). Il y a forcément un côté artificiel dans l'opéra et *Faust* ne fait pas exception à la règle. Le spectateur, pour sa part, aime les morceaux de bravoure et en redemande. Il ne se préoccupe pas de la vraisemblance d'une situation.

ser[33], et en lui conseillant de lui trouver tout de suite un remplaçant, Faust et Marguerite entament la conversation, tous deux profondément émus. Notons que Faust fait un aveu étonnant : « La fièvre de mes sens se dissipe à sa vue ». Il retrouve l'état d'esprit qu'il avait lors de la découverte de la demeure de la jeune femme (Cavatine de l'acte I). Il révèle à nouveau ce dualisme de sa personnalité fait, d'une part, de tendances purement physiologiques, comme celles de l'ivrogne du *Second Faust*[34], mais dans son cas franchement dirigées vers la jouissance des sens, et, d'autres part, d'aspirations nobles qui seraient capables de le tirer vers le haut et de le sauver[35]. Pour l'instant, nous voulons bien rester dans l'expectative, lorsqu'il reconnaît, en Marguerite, une fois de plus, une « âme chaste et pure », en reprenant sa louange stéréotypée de la cavatine. En effet, sa gamme d'émotions n'est pas particulièrement étendue ni son vocabulaire amoureux vraiment varié. La scène qui se déroule entre Méphistophélès et Marthe, de nature hautement comique, et celle, parfaitement intimiste, entre Marguerite et Faust, constituent un quatuor remarquable, dont la mesure varie constamment (4/4, 3/4, 6/8, encore 3/4, 2/4, encore 3/4, pour terminer sur 4/4) au gré des sentiments véritables ou feints ressentis par les quatre personnages. À la suite de l'*allegretto* à 2/4 en la bémol majeur, dans lequel Méphistophélès et Dame Marthe semblent sortis d'une opérette d'Offenbach, nous découvrons une Marguerite qui, dans un *moderato* à 3/4, où elle est seule à chanter, se dévoile à Faust qui vient de lui poser une question rapide : « Eh ! quoi ! toujours seule ? ». Elle mentionne l'éloignement de son frère, en raison de ses obligations militaires, comme nous l'avait appris la scène de la kermesse. Nous nous rendons compte que sa solitude est éprouvée comme une peine profonde, une mutilation de l'être. Seule, livrée à elle-même, n'ayant apparemment personne à qui parler, en dehors de Dame Marthe et de quelques rares compagnes auxquelles elle fait allusion au début de l'acte III, elle est privée des relations d'échange nécessaires à tout être humain. Sa triste existence a été jalonnée par la mort de sa mère, puis par celle de sa petite sœur (« Pauvre ange ! elle m'était bien chère ! C'était mon unique souci »). Elle insiste surtout sur la disparition de cette enfant dont elle s'était occupée comme une mère de substitution et exprime son incompréhension de la mort qui a réduit ses efforts à néant. C'est une bien piètre consolation que Faust lui apporte (« Si le ciel, avec un sourire, / L'avait faite semblable à toi, / C'était un ange, un ange ! »), alors que le quatuor reprend, chacun réagissant à sa manière à la

---

[33] Son « votre mari, madame, est mort, et vous salue » est un excellent exemple d'hystéron-protéron.

[34] «Wie und wo ich mich vergnüge, Peu importe où et comment je prends mon plaisir,
Mag es immerhin geschehn ». Pourvu que je le prenne. (*Le Second Faust*, v. 5287-88).

[35] Le Faust de Gœthe est plus clair au sujet de la dualité de sa personne (personnalité alternante), en disant dans son monologue, au début de la scène de la forêt et de la caverne, vers 3249-3250 :

«So tauml'ich von Begierde zu Genuß,	Ainsi je vacille du désir vers la jouissance,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde».	Et au sein de la jouissance je languis après le désir.

situation dans laquelle il se trouve, enfermé dans son solipsisme, en dehors de Méphistophélès, le meneur de jeu, toujours goguenard et fort amusant, car on ne lui aurait jamais cru autant d'esprit. La remarque de Faust rompt la narration de Marguerite qui croit tout à coup qu'il se moque d'elle (« Laissez-moi ! »). Les voix se mêlent à nouveau, Marguerite saluant son « cher seigneur », Faust faisant alors part de son dépit (« Ah ! méchante ! ») et prenant Méphistophélès à témoin (« On me fuit ! »), Dame Marthe harcelant de plus en plus ce dernier qui ne cherche qu'à s'en éloigner au plus vite. Les dernières mesures du morceau reviennent au *tempo* de 4/4. C'est Méphisto qui conclut sur un superbe fa_1, en saluant Dame Marthe par ces mots : « Serviteur ! » Il était temps de se séparer.

C'est encore Méphisto qui mène le jeu dans l'*andante* à 4/4 et en la mineur de la scène suivante (scène 9). Pour lui, le temps presse, et il lui faut rapidement pousser les amoureux dans les bras l'un de l'autre:

« Il était temps !
Sous le feuillage sombre
Voici nos amoureux qui reviennent !
C'est bien !
Gardons-nous de troubler un si doux entretien ! »

Puis, dans un superbe *adagio* à 9/8, en do majeur, il invoque la nuit et ses sortilèges propices aux amours :

« Ô nuit, étends sur eux ton ombre !
Amour, ferme leur âme aux remords importuns !
Et vous, fleurs aux subtils parfums,
Épanouissez-vous sous cette main maudite !
Achevez de troubler le cœur de Marguerite ! »

Ainsi, si Méphisto a hâte de faire succomber les deux jeunes gens à la tentation, il lui faut pourtant recourir à des stratagèmes pour arriver à ses fins. C'est de cette manière que, pour accélérer les événements, il est paradoxalement obligé de donner l'impression d'enfermer momentanément le temps dans le microcosme du jardin où Marguerite et Faust continuent à deviser, après le départ de Dame Marthe (scène 10)[36]. En effet, le temps, qui poursuit implacablement sa course, semble suspendre son cours sous l'effet tout à la fois des sortilèges, qui créent une atmosphère langoureuse et ensorceleuse dans la nuit complice, et des sentiments des

[36] On ne peut évidemment pas s'empêcher de penser aux vers de Lamartine :
« Ö Temps ! suspends ton vol; et vous, heures propices !
Suspendez votre cours:
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours ! »
(« Le Lac », st. 6, *Les Méditations poétiques*, X, 1820).

deux protagonistes qui les coupent des réalités environnantes. Le présent, point fugace entre l'infini du passé et l'infini du futur, paraît s'allonger selon la logique du cœur qui n'a rien à voir avec la logique du physicien.

Dans le premier *andante* à 3/4, en fa majeur, Faust et Marguerite, enfin seuls, mais cependant surveillés de loin par Méphistophélès, s'épanchent d'abord avec une certaine retenue, puis avec plus de force, mais sans l'outrance qu'aurait un opéra vériste dans une scène semblable, quand la jeune femme effeuille une fleur pour tester l'amour de Faust:

Marguerite :
Laissez, laissez un peu !

Faust :
Que dit ta bouche à voix basse ?

Marguerite :
Il m'aime,
Il ne m'aime pas,
Il m'aime pas, (*bis*)
Il m'aime !

Faust :
Oui, crois-en cette fleur éclose sous tes pas,
Qu'elle soit pour ton cœur l'oracle du ciel même !...
Il t'aime ! comprends-tu ce mot sublime et doux ?

Dans la seconde partie du duo l'*andante* change subtilement de tonalité et passe en ré bémol majeur sur la dernière syllabe du verbe « aimer », quand Faust ajoute, au comble de l'émotion et de l'illusion :

« Aimer !
Porter en nous une ardeur toujours nouvelle !
Nous enivrer sans fin d'une joie éternelle ! »

Il ne voit pas que le seul amour puissant qui pourrait se renouveler éternellement, c'est « *Agapê* », car l'amour divin, à travers l'autre, c'est l'amour parfait. Eros ne peut apporter qu'un paroxysme du plaisir fugace et finit, à la longue, par blaser.

Quoi qu'il en soit, au milieu de leur extase, Faust et Marguerite se rejoignent dans le court *adagio* à 4/4, pour répéter « éternelle », d'abord *pianissimo*, puis doublement *pianissimo* (la bémol$_3$ pour Marguerite ; fa$_3$ sur le premier « éternelle », sol bémol$_3$ pour le second, pour Faust). Ce chant à fleur de lèvres paraît emporter dans l'espace éthéré nos deux amoureux, comme le dit Faust en des vers

construits sur deux rimes, dont la première (masculine) est répétée trois fois (abaab):

« Ô nuit d'amour ! ciel radieux !
Ô douces flammes !
Le bonheur silencieux
Verse les cieux, les cieux,
Dans nos deux âmes ! »

Puis, toujours situés hors de la durée, les amoureux reprennent le second *andante* à 4/4, plus que jamais enflammés, avant que Marguerite ne se ressaisisse quelque peu et supplie Faust de partir dans un *allegro agitato* en fa mineur. Ici, les personnages sont profondément bouleversés par l'intensité de leur émotion. D'une part, Marguerite, d'abord retenue par un profond sentiment religieux et par les convenances sociales de son époque[37], sent qu'elle ne résistera pas longtemps encore à Faust auquel elle s'offre comme une humble servante (amour oblatif chez elle) :

« Je veux t'aimer et te chérir !
Parle encore !
Je t'appartiens ! je t'adore !
Pour toi je veux mourir !
Parle...parle encore !..
Ah ! je t'adore !
Pour toi je veux mourir ! » (*bis*).

D'autre part, Faust se sent de plus en plus envahi par le désir sensuel et ses supplications se traduisent par de constantes altérations de notes, sur des paroles d'une pauvreté désolante :

« Tu veux, tu veux que je te quitte !
Vois ma douleur, hélas ! vois ma douleur !..
Marguerite ! Marguerite !... tu me brises, tu me brises le cœur ! »

Heureusement, à l'*allegro agitato* presque transformé en une stichomythie, succède un passage plus calme, sur un *andante*, dans lequel Faust reconnaît, pour

[37] En fait, celles de l'époque de Gounod, car, au XVIe siècle, en Europe, les mœurs étaient beaucoup plus libres. Voir, par exemple, dans l'ordre chronologique: John Grand Carteret, *La Femme en Allemagne* (Paris, Louis Westhausser, 1887, VI-327 pp., 144, ill.) ; Guy Breton, *Histoires d'amour de l'histoire de France*, tome II (Paris, Éditions Noir et Blanc, 1964, 352 pp.) ; Werner Paravicini, « Rois et princes chevaliers (Allemagne, XIIIe-XVIe siècles) », pp. 9-34 (in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur*, 1992, vol. 23) ; Barbara Lafon-Kettlitz, *De l'amour courtois à "l'amour marié": le romand allemand (1456-1555)* (Peter Lang, 2005, 275 pp.).

l'instant, être vaincu par l'innocence et par le « doux aveu » de Marguerite. Le duo se termine sur un « adieu ! » prometteur de la jeune femme, véritable litote que Faust comprend parfaitement en s'écriant : « Félicité du ciel !— Ah! Fuyons ! » Nous sommes, sur cette exclamation, revenus au temps présent.

Il faut l'arrivée de Méphistophélès pour empêcher Faust non seulement de s'éloigner mais aussi pour le forcer à attendre ce que Marguerite, une fois rentrée chez elle, va faire. La jeune femme paraît à la fenêtre de sa chambre sur laquelle se projettent les rayons de la lune. Dans un délicieux *larghetto* à 9/8, dans la tonalité de sol bémol majeur, elle fait part de ses émotions à la nature et appelle Faust, dans un complet abandon de tout son être[38]. La simple exclamation du jeune homme (« Marguerite !!! ») suffit à nous faire comprendre la suite, à la grande satisfaction de Méphistophélès qui réussit ainsi, pense-t-il, à damner deux âmes à la fois[39].

Le premier tableau de l'acte III s'ouvre par un entracte en mi mineur, à 4/4, dans les dix-huit premières mesures, puis à 12/8 de la dix-neuvième à la vingt-troisième mesure. C'est un *andante* qui suggère, comme Paul Landormy l'écrit, « un sentiment recueilli et douloureux »[40]. Il nous amène à un récitatif de Marguerite qui est un *adagio* à 4/4 suivi lui-même d'un *allegretto vivo* à 2/4. Nous comprenons qu'un certain temps s'est écoulé, depuis la « nuit d'amour », non seulement grâce à la musique, mais aussi grâce à l'emploi des adverbes « autrefois » et « aujourd'hui » utilisés par la jeune femme. Si le repérage temporel ne se réclame pas d'une datation précise, il est cependant cotextuel. Nous arrivons précisément au moment où la chanteuse-narratrice évoque le passé heureux de l'innocence qu'elle oppose au présent malheureux de la faute. Le *moderato* à 4/4 qui suit constitue le récit de la jeune femme déchue. Sa faute a éloigné ses compagnes d'elle. Elle est l'objet de leurs quolibets. De plus, elle se sent abandonnée par Faust et voit l'avenir sombre. Son attente, son désarroi, son intense douleur morale sont traduits par des répétitions, des exclamations, des questions. S'étant offerte corps et âme à Faust, son « seigneur » et « maître », elle ne comprend pas son éloignement persistant. Sur ces entrefaites, Siebel, le seul à lui demeurer fidèle, se présente et l'assure de son soutien inébranlable et de son amitié indéfectible. Dans leur court dialogue, qui change deux fois de tonalité (la mineur jusqu'à « J'ai tort, Siebel, de vous parler de

---

[38] Cf. : « Et toutes les séductions, tous les enivrements, tous ces battements et ces palpitations d'un cœur virginal sont dans les accents voilés, dans les notes timides, dans les nuances délicates, dans les moelleux contours de cette orchestration enchantée. Celui qui a écrit une pareille scène n'est pas seulement un grand musicien, c'est encore un grand poète. » (J. d'Ortigues, « Théâtre Lyrique. — *Faust*, opéra en quatre actes, avec prologue, imité de Gœthe, par MM. Michel Carré et Jules Barbier, musique de Charles Gounod », in *Le Ménestrel* du dimanche 27 mars 1859, p. 131).

[39] Paul Landormy, dans son *Faust de Gounod*, fait une très intéressante « comparaison de la “scène du jardin” de Gounod avec les pages correspondantes des partitions de Schuman, de Berlioz et de Boïto », en trouvant la musique de Gounod très supérieure à celle des trois autres compositeurs, pp. 136-144. On peut en discuter.

[40] Paul Landormy, *Faust de Gounod*, p. 144.

lui », puis fa majeur dans le *moderato* à 3/4 qui commence par « Soyez béni, Siebel ; votre amitié m'est douce »), nous apprenons qu'elle va régulièrement prier à l'église tout à la fois pour l'enfant qu'elle a eu de Faust et pour son amant infidèle. L'annonce de l'existence de ce bébé[41] nous permet *grosso modo* de situer cette scène un an après la rencontre des jeunes gens et leur oaristys dans le jardin de la maison.

Le deuxième tableau (n°13) nous amène dans l'église où Marguerite s'est rendue. L'*andante* à 4/4, dans la tonalité de do mineur, produit un effet d'une grande puissance évocatrice. Au milieu de ce déchaînement sonore de l'orchestre, remplacé par l'orgue à la quatorzième mesure, la timide voix de Marguerite s'élève, tout de suite coupée par celle de Méphistophélès. La présence, dans un lieu saint, de Satan et de ses démons peut sembler curieuse et peu crédible, mais il faut bien passer sur les conventions et les invraisemblances théâtrales si l'on ne veut pas se priver du plaisir d'assister au déroulement d'ouvrages lyriques. Ici, tout est mis en œuvre pour accabler la jeune femme, comme si la faute n'était pas partagée. En opposant passé heureux et présent funeste, Méphistophélès, tout à coup moralisateur, déstabilise l'infortunée Marguerite, et la voue à l'enfer, mal suprême, tandis qu'elle implore le ciel de l'aider. Un chœur religieux succède pour soutenir la jeune femme complètement folle de terreur. Elle se sent enfermée « dans un cercle de fer » qui n'est pas sans évoquer le cercle de la Gorge-au-Loup dans *Le Franc-Tireur* de Weber, sur un livret de Kind[42]. À la fin de la scène, quand le chœur religieux reprend, la tonalité change à nouveau pour retrouver la gamme de la mineur. Marguerite, dans un élan désespéré, en demandant à Dieu d'accueillir la prière des « cœurs malheureux », s'écrie: « qu'un rayon de votre lumière descende sur eux », dans une magnifique vocalise qui culmine sur un si_4 pour redescendre sur un do_3 (blanche + croche) qui met bien l'accent sur le pronom personnel « eux », représentant toutes ces âmes pécheresses au nombre desquelles elle se trouve. Elle pousse

---

[41] Dans la scène de la prison, à l'acte IV, n°19, Faust s'écrie : « Son pauvre enfant, ô Dieu ! son pauvre enfant tué ». Il s'agit donc d'un enfant de sexe masculin. Notons, de plus, que Faust emploie l'adjectif possessif singulier « son », et non l'adjectif possessif pluriel « notre », comme s'il n'avait rien à voir dans la conception de cet enfant. L'ambiguïté que nous avons signalée chez lui prouve qu'il n'a pas compris que l'amour-agapê plonge directement dans le spirituel de l'autre, qu'il est adéquation avec l'autre (en l'occurrence Marguerite). C'est celui du Faust de Gœthe qui, loin du personnage de Jules Barbier, avoue à Méphisto (vers 3332-3335) :

«Ich bin ihr nah, und wär'ich noch so fern,	Je suis proche d'elle si loin que je reste,
Ich kann sie nie vergessen, nie verlieren;	Je ne puis ni l'oublier ni la perdre.
Ja, ich beneide schon den Leib der Herrn,	Oui, j'envie le corps même du Seigneur,
Wenn ihre Lippen ihn indes berühren».	Quand ses lèvres le touchent.

[42] Voir Jean-Pierre Mouchon, « Mythes et croyances dans *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber et Friedrich Kind (1821) » in « Mythes et croyances au théâtre », ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, *Théâtres du Monde*, cahier n°22-2012, pp. 209-240, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle.

un dernier cri désespéré (« Ah ! ») quand Méphisto l'apostrophe à nouveau : « Sois maudite ! à toi l'enfer ! ». Puis l'orgue termine cette scène hautement tragique[43].

Le troisième tableau débute sur un *tempo di marcia* d'abord à 6/8 et en si bémol majeur, puis en mi bémol majeur, quand le chœur enchaîne sur l'introduction orchestrale. Après l'atmosphère angoissante de l'église, nous sommes emportés par le chœur des soldats, sans doute pompier pour les connaisseurs[44], mais hautement apprécié par le public qui le fait toujours bisser. Le temps présent reprend le dessus; l'action s'accélère. Valentin retrouve Siebel et échange quelques paroles avec lui, au milieu du chœur qui entonne en si bémol majeur, sur un *tempo marziale* à 12/8, son fameux « Gloire immortelle de nos aïeux ». Au cours de sa conversation avec Valentin, Siebel laisse entendre qu'un grand malheur est arrivé. Sur ces entrefaites, nous passons à une autre scène. Un *allegretto* à 3/4 et en sol mineur, entre Méphistophélès et Faust, succède au *moderato* à 4/4 en la mineur entre le frère de Marguerite et Siébel. On ne sait pas pourquoi Faust décide de revoir Marguerite après l'avoir quittée. Peut-être le remords a-t-il joué. Il est difficile d'en apporter la preuve, car, contrairement au personnage de Gœthe, il n'est pas explicite. En tout cas, Méphisto lui fait remarquer que leur « présence ailleurs serait bien mieux fêtée » et que le sabbat les attend, puisqu'en effet Faust, dès l'acte I, dans l'*allegro ben moderato* à 6/8 du duo (n°2), voulait connaître « la folle orgie du cœur et des sens » avec de « jeunes maîtresses », en retrouvant l'énergie « des instincts puissants »[45]. Mais il lui faut complaire à ce Faust fantasque, indécis, paradoxal et sujet

---

[43] Dans son *Faust de Gounod*, Paul Landormy, pp. 152-155, fait une comparaison du traitement de cette scène dans le *Faust* de Schumann et dans celui de Gounod, étant entendu que ni Berlioz, ni Boïto ne l'ont introduite dans leurs ouvrages respectifs. Notons que dans le *Faust* de Gœthe, la scène de l'église se place après le retour de Valentin.

[44] Cf. : « Nous sommes au pire de Meyerbeer et des musiques clinquantes de l'époque. Le lieu commun musical le dispute au lieu commun verbal. Tandis que les paroles décrivent les mères, les enfants, les larmes, les jeunes filles, les vieillards, la guerre, les combats, la patrie, la musique sautille comme un moineau qui cherche à s'envoler. Elle restera irrémédiablement au ras du sol pendant tout l'épisode. » (Gérard Mannoni, *ibid.*, p. 45).

[45] Dans le *Faust* de Gœthe, Méphisto est on ne peut plus clair (vers 4111-4113) :

«Getan, geschehn! Geschehn, getan!	Ce qui est fait est fait, passé ce qui est passé !
Verleg' Sie sich auf Neuigkeiten!	Travaillez donc dans la nouveauté !
Nur Neuigkeiten ziehn uns an».	Car seules les nouveautés nous attirent.

D'ailleurs, dans le même ouvrage, Faust s'exprime de la même façon (vers 4518):

«Laß das Vergangue vergangen sein»
Laissons le passé être passé.
Ah ! ah ! ah ! ah !
Ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah !
Ne donne un baiser, ma mie,
Que la bague au doigt, (*bis pour les deux vers*)
Que la bague au doigt.
Ah ! ah ! ah ! ah !
Ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah !

à des revirements inattendus. Pour lui faciliter des retrouvailles avec Marguerite, il chante une sérénade moqueuse et moralisatrice, tout à la fois dans un *allegretto* à

3/4, et dans la tonalité de si bémol majeur, véritable réussite de Gounod sur le plan mélodique et écho de la chanson d'Ophélie dans *Hamlet* de Shakespeare (IV, 5) :

« Vous qui faites l'endormie,
N'entendez-vous pas, (*bis*)
Ô Catherine, ma mie,
N'entendez-vous pas
Ma voix et mes pas ?
Ainsi ton galant t'appelle, (*bis*)
Et ton cœur l'en croit.
Ah ! ah ! ah ! ah !
Ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah !
N'ouvre ta porte, ma belle,
Que la bague au doigt (*bis pour les deux vers*)
Que la bague au doigt.

Catherine que j'adore,

Pourquoi refuser, (*bis*)
À l'amant qui vous implore,
Pourquoi refuser
Un si doux baiser ?
Ainsi ton galant supplie, (*bis*)
Et ton cœur l'en croit.

Ce n'est pas Marguerite qui répond à cette sérénade, mais Valentin, dans le trio du duel (n°16) qui suit immédiatement après, dans une accélération du temps désormais sensible. L'*allegro* à 4/4 dans la tonalité de la mineur, une fois de plus, permet aux trois protagonistes d'exprimer leurs états d'âme respectifs. Valentin, le valeureux soldat, veut défendre l'honneur de sa famille, tandis que Méphisto, nullement troublé et connaissant à l'avance l'issue du duel[46], conserve sa gouaille. Quant à Faust, il est non seulement épouvanté par Valentin, qui n'est pas un bravache, mais il a quelque scrupule à « verser le sang du frère » de Marguerite qu'il «outrage ».

Contrairement à la scène, au quatuor et au duo du jardin avec son délicieux nocturne final (Acte III, n° 10 et n°11), ou encore à la grandiose scène de l'église (Acte IV) qui impressionnait tant les spectateurs du XIXe siècle, nous avons affaire ici à une scène d'une inspiration musicale médiocre. Elle s'accompagne de la mort de Valentin (n°17) dans un *allegro* à 4/4, en ré mineur, qui ramène sur le plateau Marguerite, Siebel, et une foule nombreuse. Défenseur de la morale, Valentin n'est pas conscient de la relativité des valeurs. Sa pensée, figée, voire sclérosée, n'éprouve pas le besoin de faire la part des choses. Marguerite n'est qu'une toute jeune femme, comme nous l'avons vu. Elle n'a pas « une âme vaillante et forte » comme la jeune fille qu'Euphorion porte dans ses bras, dans *Le Second Faust* de Gœthe[47] et s'est retrouvée livrée à elle-même, dans une terrible solitude morale, quoi qu'en pense le falot Siebel (I, n°4)[48].

Elle a forfait à l'honneur par naïveté et par manque de bons conseils. Son amour s'est tout de suite révélé exclusif. Don de soi, il attendait un autre don de soi pour que la communion des cœurs et des âmes fût complète. Son frère, ardent à partir au combat, regrette qu'il n'y ait personne pour veiller sur elle, en son absence, mais n'a rien fait pour remédier à cet inconvénient. Aveuglé par sa morale dessé-

---

[46] Dans la scène n°5 de l'acte II, il avait prédit la mort de Valentin :
« Prenez garde, mon brave !
Vous vous ferez tuer par quelqu'un que je sais ! »

[47] *Le Second Faust*, vers 9800-9801:

«Laß mich los! In dieser Hülle	Lâche-moi ! Sous cette enveloppe
Ist auch Geistes Mut und Kraft».	Frémit une âme vaillante et forte ».

[48] Siebel répond à Valentin, inquiet de laisser Marguerite seule:
« Plus d'un ami fidèle
Saura te remplacer à ses côtés ! »
On ne peut pas dire qu'il y ait eu foule pour veiller sur Marguerite !

chante, il n'a rien compris. Sa mort ne provoque même pas de compassion, tant l'anathème qu'il jette sur sa sœur est grandiloquent, tant son blasphème révulse, et tant il frise le ridicule par ses poncifs du genre :

> « Ce qui doit arriver arrive à l'heure dite !
> La mort nous frappe quand il faut,
> Et chacun obéit aux volontés d'en haut ! »[49].

Cet acte III, dans la pure tradition meyerbeerienne, comme nombre de critiques musicaux l'ont signalé, s'achève heureusement par « quatre mesures de chœur d'une parfaite simplicité dans une note doucement émue »[50]. Il a été très rapide, occupant seulement quelques heures, tout en reliant passé, présent et futur dans l'évocation de la destinée de Marguerite, maudite tout à la fois par Méphistophélès et par son frère.

À l'acte IV, le lieu de l'action se déplace avec grande rapidité[51]. Nous sommes d'abord entraînés vers le sommet du Brocken, dans les montagnes du Harz (région de Schierke et Elend). Cet endroit solitaire, hanté par des fantômes dignes du roman gothique, n'enchante guère Faust[52], en quête de plaisirs sensuels[53], et alors saisi de terreur (« Mon sang se glace ! »). Méphistophélès a tôt fait de le rassurer, en transformant le décor afin de le conduire dans son empire où tout lui est soumis :

> « Attends ! je n'ai qu'un signe à faire,
> Pour qu'ici tout change et s'éclaire ! »

---

[49] Reconnaissons que Jules Barbier, ici, n'a fait qu'imiter Gœthe (vers 3734-3735) :

«Geschehn ist leider nun geschehn,	Ce qui est fait est, hélas ! fait,
Und wie es gehn kann, so wird's gehn»	Et ce qui doit arriver arrivera.

[50] Paul Landormy, *Faust de Gounod*, p. 162.

[51] Dans le *Faust* de Gœthe, le protagoniste estime qu'il est désormais un « fugitif sans feu ni lieu » («Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?», vers 3348).

[52] « Ce sont les âmes des trépassés » chantera, *pianissimo e leggiero*, le chœur de soprani dans un *allegro* à 6/8, dans la tonalité de do mineur. Elles n'ont rien à voir avec ces « fantômes maudits » («Unselige Gespenster!») qu'apostrophe Faust dans *Le Second Faust*, acte IV, vers 11487.

[53] Toujours dans le Faust de Gœthe, le protagoniste dit à Méphistophélès (vers 4032-4033):

«Zum Brocken wandeln wir in der Walpurgisnacht,	Nous montons au Brocken, la nuit de Walpurgis,
Um uns beliebig nun hieselbst zu isolieren».	Pour y chercher à plaisir ici même la solitude.

Nous retrouverons les montagnes du Harz à l'acte II du *Second Faust*, v. 7678-83.

C'est là, au cours de la nuit de Walpurgis[54], que le protagoniste sera invité à assister, dans un *andante maestoso* à 4/4, dans la tonalité de fa majeur, « au festin des reines et des courtisanes » :

« Jusqu'aux premiers feux du matin,
À l'abri des regards profanes. »

Passent alors devant Faust les:

« Reines de beauté de l'antiquité,
Cléopâtre aux doux yeux,
Laïs au front charmant »

tandis qu'il est invité à boire la coupe de « l'oubli du passé ». Il s'exécute avec grande joie :

« Vains remords, — risible folie,
Il est temps que mon cœur oublie !
Donne et buvons jusqu'à la lie!» (*bis*)

Puis, quittant la tonalité de fa majeur, il chante deux couplets en sol mineur, sur une mesure à 6/8, soutenu par le chœur des soprani et, dans le dernier quatrain, par Méphistophélès. À « Je bois l'oubli ! » le chœur et Méphisto substituent : « Buvons l'oubli ! » pour montrer qu'ils participent à ce festin dionysiaque où le vin remplit le rôle du népenthès homérique :

« Doux nectar dans ton ivresse
Tiens mon cœur enseveli !
Qu'un baiser de feu caresse,
Jusqu'au jour mon front pâli !

Endors dans ton ivresse
Mon cœur enseveli !
Dans la coupe enchanteresse
Pour jamais je bois l'oubli ! »

---

[54] Prieure du couvent de Heidenheim, elle mourut vers 779 après J.-C. Son corps fut porté, en 871, à Eichstaedt, dans l'église de la Croix, qui prit le nom de Sainte Walpurgis. De nombreux pèlerins se rendaient à son tombeau d'où, de temps en temps, découlait un liquide employé contre les maux de l'âme et du corps. La fête de sainte Walpurgis se célébrait le 1er mai. Les souvenirs païens du retour du printemps créèrent dans le peuple la légende que, la nuit de Walpurgis, les sorcières et les démons se donnaient rendez-vous sur le Blocksberg (d'après le *Larousse du XXe siècle*, tome sixième, 1933).

Ici, nous sommes proches des aspirations baudelairiennes, telles qu'elles apparaissent dans « Le Léthé », même si celles de Faust sont exprimées avec beaucoup plus de réserve[55]. Notons que le temps est à nouveau suspendu, après les événements dramatiques précédents. Il se place dans un passé lointain pour qu'il n'y ait aucune association possible avec un présent douloureux. Ces reines (Aspasie, Laïs, Cléopâtre, Hélène, accompagnées de leurs esclaves et suivantes) qui ont invité Faust sont jeunes et belles, mais dépouillées de leur noblesse épique. Elles sont divisées entre elles en raison de leur lutte de séduction, un peu comme ces héros homériques que nous présente Shakespeare dans son *Troïlus et Cressida*. Des danses suggestives se déroulent devant Faust pour lui faire complètement perdre toute retenue. En dernier lieu, Phryné apparaît sur scène entièrement voilée[56]. Cette entrée de la courtisane grecque se fait, dans un *allegro vivo* à 2/4, par une modulation de sol majeur, dans la première mesure, à mi majeur, à partir de la deuxième mesure et jusqu'à la quarante-et-unième mesure. Puis nous retrouvons la gamme de sol majeur dans les huit mesures suivantes et la musique de la danse se termine en mi bémol majeur.

Puis, pour que Faust puisse noyer « l'amour en larmes dans l'ivresse et le plaisir », Méphisto, dans un *andantino* à 3/4, dans la tonalité de mi bémol majeur, va faire appel aux sortilèges et à la jouissance sensuelle à laquelle il est difficile de résister. Au cours des cinq mesures qui précèdent les paroles de Méphisto, on entend le motif fugace du duo d'amour :

« Que ton ivresse ô volupté
Étouffe le remords dans son cœur enchanté !
Ô volupté, volupté, que ton ivresse
Étouffe les remords dans son cœur enchanté ! »

C'est à ce moment-là qu'au troisième tableau se produit un changement complet. L'action reprend dès lors que le présent revient en force. Faust, aiguillonné par le remords, aperçoit devant lui l'image de Marguerite qui, « muette et

---

[55] Voir *Les Fleurs du Mal*, « Spleen et idéal », XXXIII, p. 63 de l'édition d'A. Rozoy (Paris, R. Simon, Éditeur, 1935) ; « Les Épaves », IV, p. 193 de l'édition publiée Aux Quais de Paris, 1959, strophes 3 et 4 :

« Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre!
Dans un sommeil, douteux comme la mort,
J'étalerai mes baisers sans remords
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

Pour engloutir mes sanglots apaisés
Rien ne vaut l'abîme de ta couche;
L'oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers. »

[56] Les éditions Choudens publièrent à part la musique du ballet de Faust, prévu lors de l'apparition de l'ouvrage de Gounod sur la scène du Grand Opéra en 1869. Dans son *Faust de Gounod*, Paul Landormy, pp. 167-171, a analysé cette musique. Il conclut : « En somme, et si l'on tient compte de l'époque à laquelle Gounod écrivait cette musique de ballet, on doit avouer que, sans s'élever bien haut, l'auteur de *Faust* se montrait là très supérieur à la plupart de ses contemporains. » (p. 171).

blême », va périr sous la hache du bourreau[57]. Il jette la coupe que Méphisto lui avait tendue, et exige de rejoindre celle qu'il avait abandonnée. Les deux hommes partent sur leurs destriers noirs. C'est une chevauchée fantastique qui a lieu dans la nuit. L'*allegro vivace* à 6/8, en sol mineur, rend fort bien cette course effrénée. Nos deux protagonistes arrivent enfin devant la prison où Marguerite a été enfermée. Le *moderato maestoso* qui ouvre le quatrième tableau en fa dièse mineur, sur une mesure à 4/4, est impressionnant de réalisme avec son roulement de tambour et un mi dièse dissonant qui ne se résoudra qu'à la quatorzième mesure. La suite du morceau orchestral est tout aussi réussie pour traduire le caractère impitoyable du jugement et l'état d'esprit de Marguerite[58]. Nous avons l'impression de voir la malheureuse monter à l'échafaud. Un *allegro* en mi mineur fait suite au *moderato maestoso*, et la chevauchée est à nouveau suggérée, jusqu'à ce qu'enfin Faust et Méphisto arrivent devant la prison.

Les événements se précipitent et Méphistophélès n'a de cesse que Faust libère rapidement Marguerite. Ici, nous noterons que l'attitude du diable est apparemment curieuse. En effet, dans son court *moderato* à 4/4, dans la tonalité de mi mineur, il nous apprend qu'il a bien voulu se charger d'endormir le geôlier et de lui prendre les clefs, mais il prétend que seul Faust est en mesure de délivrer la jeune femme (« Il faut que ta main d'homme la délivre »). L'accord de mi mineur, sur ses paroles, suggère qu'il s'interdit de faire jouer jusqu'au bout son assistance magique, sans doute parce qu'à son avis il appartient à Faust seul d'agir. Ce dernier est responsable du malheur de la jeune femme et il lui revient d'entrer dans la cellule de l'infortunée et de la délivrer.

Le récitatif qui suit en la mineur ne peut que nous remplir de consternation. En effet, Faust a beau s'écrier :

> « Mon cœur est pénétré d'épouvante !
> Ô torture ! Ô source de regrets et d'éternels remords ! »,

nous le sentons extérieur au drame. Si « la douce créature » a perdu la raison après son infanticide, il le déplore, mais ne s'en sent pas responsable. D'ailleurs, à aucun moment, il ne parle de « notre » enfant. Il évoque « son pauvre enfant tué par elle », en insistant bien sur « son pauvre enfant ! » et en prenant Dieu à témoin. Les dissonances sur « par elle » (si bémol$_2$, do dièse$_2$) soulignent l'horreur de l'acte. Faust constate qu'un drame affreux s'est produit comme s'il l'avait lu dans un jour-

---

[57] Dans l'*allegro* du troisième tableau, Faust, en voyant l'image de Marguerite, s'écrie :
« Quel étrange ornement autour de ce beau cou...
Un ruban rouge qu'elle cache...
Un ruban rouge étroit comme un tranchant de hache... ».

En revanche, dans le *Faust* de Gœthe, il mentionne la présence d'un gibet (vers 4399) : «Was weben die dort um den Rabenstein?» Que font ces créatures, là-bas, autour du gibet?

[58] Voir Paul Landormy, *Faust de Gounod*, pp. 172-175.

nal. Ses exclamations (« Marguerite ! Marguerite ! ») ne traduisent nullement un remords déchirant.

Toute autre est la réaction de Marguerite dans la tonalité de ré mineur. Traumatisée par tout ce qu'elle a vécu depuis son abandon par Faust (quolibets de ses amies, malédiction proférée par Méphisto, dans l'église, et par Valentin, blessé à mort au cours de son duel avec Faust, meurtre de son nouveau-né), complètement livrée à elle-même[59], elle a senti sa raison vaciller. Cependant, elle retrouve graduellement ses esprits dans son récitatif en ré mineur, quand elle entend Faust :

« Ah ! c'est la voix du bien-aimé.
À son appel mon cœur s'est ranimé !
Au milieu de vos éclats de rire,
Démons qui m'entourez, —j'ai reconnu sa voix !
Sa main, sa douce main m'attire !
Je suis libre ! il est là !
Je suis libre, il est là, je l'entends, je le vois ! »

Jules Barbier ramasse en quelques vers ce que Gœthe décrit beaucoup plus longuement. La Marguerite du librettiste français est consciente d'avoir été victime des forces du Mal, quand elle évoque rapidement les démons qui l'entourent. Elle ne s'attarde pas sur les ricanements infernaux et sur ces hurlements et grincements qui font penser à l'enfer dantesque[60]. Elle concentre son intérêt sur son amour, enfoui au plus profond de son être, mais qui est resté intact et ce sentiment puissant l'exalte. De fait, la présence de Faust lui permet de retrouver et d'exprimer son bonheur.

Tandis que Faust cherche à la rassurer, à la conforter, elle revient sur le temps heureux du passé. Par une localisation temporelle et spatiale, elle fait revivre la première rencontre et la scène du jardin comme si elles étaient récentes. Il n'y a aucun effacement, aucune transformation, aucun appauvrissement dans sa mémoire. La musique de Gounod reprend tous les motifs qui concernent ces beaux moments, dans d'habiles modulations (ré majeur, sol majeur, mi bémol majeur). Emportée dans son rêve, Marguerite en oublie la dure réalité du moment et n'écoute pas Faust qui la presse de partir avec lui. Ce dernier se rend compte trop tard qu'elle ne fait plus désormais partie de son monde terrestre (« O ciel ! — Elle ne m'entend pas ! »).

---

[59] Qu'est devenue notamment Dame Marthe ? On ne peut s'empêcher de penser aux vers d'Ovide (*Tristes*, I, ix, 5-6) :
« *Donec eris felix, multos numerabis amicos, / Tempora si fuerint nubila, solus eris* ».
(« Tant que tu seras heureux, tu compteras beaucoup d'amis, / Si le temps vient à se couvrir, tu seras seul. »)

[60] Cf. le Faust de *Gœthe*, première partie, vers 4454-4459, 4467-4469.

Un *allegro* à 12/8 introduit Méphisto dans ce qui constitue le trio final de l'ouvrage de Gounod. La tonalité de ce morceau célèbre et souvent bissé à l'opéra varie constamment pour traduire les sentiments divers des personnages. Il commence en do majeur lors de l'arrivée de Méphisto (« Alerte ! Alerte ! ou vous êtes perdus ! »). Marguerite, en reconnaissant le démon, reste dans la même tonalité. Puis, à sa question « Que nous veut-il ? », la mesure passe à 3/4, pour revenir à 12/8 sur le dernier mot de cet ordre qu'elle donne à Faust : « Chasse-le du Saint-lieu ! » Notons sa confusion mentale quand elle transpose la scène de l'église dans la prison, ce qui ajoute une note ironique à son schème visuel. Méphisto revient à la charge, deux modulations dans la tonalité de la mineur se faisant entendre dans son chant, tandis que l'orchestre suggère la cavalcade des chevaux :

« Quittons ce lieu sombre,
Le jour est levé ; —
De leur pied sonore
J'entends nos chevaux
Frapper le pavé. —
Viens, sauvons-là ! —
Peut-être il en est temps encore ».

La lumière du jour qui succède aux ténèbres entraîne une espèce de panique chez Méphisto qui manifeste une grande agitation. De son côté, Faust, pour presser Marguerite, ne trouve rien d'autre à lui dire que les paroles mêmes du démon (« Fuyons ! — peut-être il en est temps encore ! ») ou pire encore prétend faire acte d'autorité (« Viens, suis-moi ; je le veux ! »). Mais la jeune femme n'est déjà plus de ce monde. Elle adresse une prière supplicatoire à Dieu en sol majeur, dans un *moderato maestoso*. La progression tonale de cet appel produit toujours un grand effet sur le public. Nous y entendons confiance, don et dépassement de soi-même de la part de la jeune femme qui, prête à se soumettre à la justice des hommes, croit fermement à l'existence d'un Être transcendant qui est tout amour :

« Anges purs, anges radieux,
Portez mon âme au sein des cieux !
Dieu juste, à toi je m'abandonne !
Dieu bon ! je suis à toi, pardonne ! »

Au moment où Marguerite chante « Dieu bon ! », une nouvelle modulation se produit en si mineur. Après « pardonne ! », la tonalité de sol majeur revient sur la deuxième répétition de « purs, anges radieux ! Portez mon âme au sein des cieux! Anges », pour passer à fa dièse mineur sur la troisième répétition de « purs, anges radieux, portez mon âme au sein des cieux ! » L'exaltation de Marguerite est à son comble dans cet appel à Dieu.

Ce Dieu-refuge n'a rien à voir avec ce Dieu impitoyable de la *Fille de Jephté* de Vigny. C'est le Dieu de bonté qui accueille les pécheurs repentants; c'est le recours de ces « cœurs malheureux » évoqués par Marguerite et les chœurs, vers la fin de la scène de l'église (n°13). Nous sentons que le moi-agapê de la jeune femme désire rejoindre la Philia divine. Les trois voix se mêlent alors, l'une toujours emportée par son exaltation, les deux autres angoissées par l'arrivée du jour. Il y a une dernière modulation en si majeur de toute beauté. Marguerite termine sur un dernier « Portez mon âme au sein des cieux ! » tandis que Faust et Méphisto chantent :

Faust :	Méphisto :
Viens! quittons ces lieux	Hâtons-nous, hâtons-nous de quitter ces lieux
Déjà le jour envahit les cieux.	Déjà le jour envahit les cieux.

Soprano et ténor lancent, sur leur dernière note, un contre-si bécarre qui traduit on ne peut mieux leurs sentiments. Loin des contingences terrestres, Marguerite, sans besoin de preuves métaphysiques, physiques ou morales, en toute confiance, se livre à Dieu avec une évidente détermination d'expiation. Faust reste terrestre, bassement matériel, incapable de comprendre que son amour purement sexuel (Eros) ne lui a pas permis de découvrir cette agapê dont la conquête est une ascèse. S'il lui est arrivé de chanter l'« âme innocente et divine » de Marguerite (cavatine, acte III, n° 8), en révélant ainsi une personnalité alternante, il n'a pas vu qu'il lui fallait dépasser son appétence sensuelle pour découvrir le chemin escarpé menant précisément au sommet de cette âme épurée de la bien-aimée.

À la suite du trio, nous avons quelques mesures de récitatifs. Faust, responsable de tous les malheurs qui accablent la jeune femme, rongé par son remords tardif, ne sait que répéter « Marguerite ! » à deux reprises tandis que, momentanément ramenée à la réalité, Marguerite se rend compte de la laideur morale de son amant :

« Pourquoi ce regard menaçant ?
Pourquoi ces mains rouges de sang ?
Va ! tu me fais horreur ! »

Méphistophélès croit triompher en s'écriant : «Jugée ! », mais Marguerite est sauvée par l'Amour d'en haut. Des voix du ciel se font entendre dans un *moderato maestoso* en do majeur pour le proclamer. Tandis que Faust est entraîné par Méphistophélès, comme à la fin du premier *Faust* de Gœthe, nous assistons à l'apothéose de Marguerite.

La représentation des événements, dans leur ordre spatio-temporel dans le *Faust* de Gounod, nous permet de constater qu'au-delà d'une histoire hélas banale de femme séduite et abandonnée, nous trouvons un message d'espoir. En effet, le librettiste Jules Barbier et le compositeur Gounod sont des hommes pénétrés de

religion catholique et ne s'en cachent pas[61]. Ils veulent le triomphe de Marguerite et non sa défaite. À travers son amour oblatif, à travers sa solitude affreuse, à travers sa souffrance morale qui la rend folle, elle est purifiée comme l'ange de Lamartine, dans *La Chute d'un ange*, car elle a fait son chemin de croix à partir de sa faute (« *Felix culpa* ! »). Ainsi, l'héroïne, grâce au péché originel, renouvelle le miracle de la rédemption de l'humanité par le Christ. Le Christ ressuscité, chanté par les chœurs célestes, est celui qui ne jette pas la pierre à la femme déchue, mais celui qui la relève. Le Sauveur, par son propre sacrifice, a de cette façon écarté la fatalité. Il laisse agir la justice humaine sur Marguerite, coupable d'infanticide, mais, en la débarrassant de son enveloppe terrestre, il lui assure la béatitude divine et la gloire éternelle auprès de cet « amour qui meut le soleil et les autres étoiles »[62].

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille I

☛ Les quatre photos insérées dans le texte proviennent d'une représentation de *Faust* au Théâtre de l'Œuvre, à Marseille, le dimanche 16 mars 1997.
—Jean-Paul Galtier (Faust) et Jean-Pierre Mouchon (Méphistophélès).
—Jean Acunto (Valentin) et Raphaël Cuomo (Wagner).
—Marie-France Mouchon-Pulvirenti (Marguerite).
—Jean-Pierre Mouchon (Méphistophélès) chantant la « Sérénade » (Acte IV).

[61] Cf.: « On peut dire que Gounod ne voit la vie qu'à travers Dieu. Et n'oublions pas la place que la religion occupe dans la plupart de ses œuvres de théâtre. Elle a inspiré quelques-unes des meilleures pages de *Faust*. » (Paul Landormy, *Gounod*, p. 216).
[62] « *L'amor che move il sole e l'altre stelle* » (Dante Alighieri, *La Divine comédie*, « Le Paradis », XXXIII, vers 145).

Bibliographie succincte

A) Livres :
—Barbier (Jules), Carré (Michel), Gounod (Charles), *Faust*. Opéra en cinq actes. Partition chant et piano, transcrite par Léo Delibes (Paris, Choudens, Éditeur, s. d.).
—Gœthe, *Faust*. Livre I, dans la traduction de Gérard de Nerval, précédée d'une notice sur Gérard de Nerval par Théophile Gautier (Paris, Librairie Gründ, 1936, 256 pp., collection « La Bibliothèque précieuse »).
—Gœthe, *Faust*. Livre I, dans la traduction d'Henri Lichtenberger (Paris, la Renaissance du Livre, 1919 ; Éditions Montaigne, 1932, édition bilingue, XCVIII pages d'introduction + 156 pp. x 2, + XXVII pp. de notes, + table des matières).
—Landormy (Paul), *Faust de Gounod. Étude et analyse* (Paris, Éditions Mellottée, s. d. [1922], 203 pp., ill. musicales).
—Landormy (Paul), *Gounod* (Paris, Gallimard, 1942, 277 pp.).
—Petit (Marc), *Le Troisième Faust* (Paris, Stock, 1994, 183 pp.).
—Vallet (H.-E.), *Gœthe. I. — Le premier Faust* (Paris, Les Éditions Foucher, s. d., 88 pp.).

B) Articles :
—Bertrand (Gustave) : « *Le Faust* de Gounod à l'Opéra » (in *Le Ménestrel* du dimanche, 7 mars 1869, pp.107-108, col. 1-2).
—Collectif : *Le Mythe de Faust. 1. Faust de Gounod* (Paris, *l'Avant-Scène Opéra*, bi-mestriel, mars-avril 1976, 94 pp., ill.).
—Jouvin (B.) compte rendu sur le *Faust* de Gounod (Paris, *Le Figaro*, jeudi 24 mars 1859, p. 1, trois colonnes, p. 2, trois colonnes).
—Pierre Lalo, *Le Faust* de Liszt (in « La Musique. Les Concerts », *Le Temps* du mardi 2 décembre 1913, p. 3).
—Mattalia (Alex), « À Orange, Plasson ressuscite *Faust*. Miracle de l'orchestre du Capitole : sous la baguette de Plasson, il offre un *Faust* « lumineux » porté par des interprètes d'exception. Dommage que la mise en scène frôle parfois le mauvais goût » (in *Le Méridional* du 30 juillet 1990, p. 15).
—Moreno (H.), « Semaine théâtrale et musicale » — Reprise de *Faust*» (in *Le Ménestrel* du dimanche 12 septembre 1875, p. 323, col. 1).
—Mouchon (Jean-Pierre), « Mythes et croyances dans *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, livret de Friedrich Kind » (in *Théâtres du Monde*, Cahier n°22, 2012, « Mythes et croyances au théâtre », sous la direction de Maurice Abiteboul, pp. 209-240).
—Ortigues (J. d'), « Théâtre Lyrique.— *Faust*, opéra en quatre actes, avec prologue, imité de Gœthe, par Michel Carré et Jules Barbier, musique de Charles Gounod » (in *Le Ménestrel* du dimanche 27 mars 1859, pp. 129-131 sur deux colonnes).

LE TEMPS AU THÉÂTRE *BECKET OU L'HONNEUR DE DIEU* DE JEAN ANOUILH

> « Les romanciers sont des sots qui traitent par jours et par années… Il y a des jours montueux et malaisés à gravir […] et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train, en chantant. » (Marcel Proust, *Les Chroniques*, Gallimard, Nrf 1927, p. 113)

> « Il n'y a pas de temps. L'eau coule : on est sur la berge ; on regarde tantôt en amont, tantôt en aval, c'est la même eau… » (Jean Anouilh, *Ne réveillez pas Madame* (acte 1))

Classé dans la catégorie des *Pièces Costumées* par l'auteur, *Becket* est une des œuvres dramatiques les plus spectaculaires de Jean Anouilh. L'histoire de Thomas Becket, nommé archevêque de Canterbury en 1162 et mort assassiné, en pleine cathédrale, en 1170, avait déjà fait l'objet d'un drame de T.S.Eliot en 1935, *Murder in the cathedral*, à coloration religieuse. L'idée de reprendre le sujet serait venue à Anouilh lorsque le hasard lui a fait découvrir *L'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* d'Augustin Thierry, et que là, au lieu de rencontrer un saint, il dit avoir trouvé un homme[1]. Nous verrons que, si la pièce d'Anouilh n'a rien de clérical, le portrait de Becket, voulu tel ou non par l'auteur, est, néanmoins, celui d'un saint.

Créée au Théâtre Montparnasse–Gaston Baty en 1959, la pièce met en scène les rapports orageux entre Henri II Plantagenêt (l'arrière-petit-fils de Guillaume le Conquérant), roi d'Angleterre de 1154 à 1189, et Thomas Becket, son ami, que, pour des raisons froidement politiques, il fait nommer chancelier d'abord, puis archevêque de Canterbury. Il espère ainsi s'assurer le contrôle du pouvoir spirituel, en rivalité traditionnelle avec le pouvoir temporel. Mais, une fois prélat, Becket se pose, d'emblée, en défenseur ardent des intérêts de l'Église au grand dam de son souverain. Celui-ci, pour se débarrasser d'un archevêque devenu encombrant, suggère-t-il à ses proches de l'éliminer ? La question reste ouverte. Toujours est-il que Becket est assassiné devant l'autel de la cathédrale en 1170. Après sa mort, le roi fait amende honorable et fait canoniser l'archevêque en 1173 pour gagner la faveur du peuple qui s'est mis à vénérer le martyr.

---

[1] In *Becket*, traduit en anglais par Lucienne Hill, Coward McCann and Geoghegan, New-York, 1960. Introduction, p. 5.

Becket connaît un succès international éclatant, grâce, en particulier, à la version cinématographique de la pièce, réalisée par le Britannique Peter Glenville en 1964, avec la prestigieuse distribution de Richard Burton dans le rôle de Becket, Peter O'Toole dans celui d'Henri II et John Gielgud en Louis VII. La pièce commence au moment où Henri II arrive dans la cathédrale, à l'emplacement même où Becket a été frappé à mort, pour se faire fouetter en guise de pénitence. En attendant les moines saxons chargés de la besogne, Henri revoit, dans un flash-back, les diverses péripéties de sa relation tumultueuse avec l'ami devenu ennemi.Tandis que le fantôme de Becket, tapi dans l'ombre, enjoint au roi de prier, celui-ci revit les moments privilégiés de leur amitié puis les affrontements douloureux jusqu'au crime. Le dénouement ferme la boucle en rejoignant le présent scénique du début. Le roi, après avoir subi le châtiment auquel il s'est prêté en politique averti, paraît devant le peuple qui l'acclame.

Ce qui frappe dans ce drame historique, souvent qualifié de shakespearien, est l'exploitation virtuose d'un artifice qu'en magicien de la scène, Anouilh affectionne particulièrement : le jeu entre diverses représentations du temps. Dans *Becket ou l'Honneur de Dieu*, Anouilh a construit un drame à quatre temps où s'entrelacent et se répondent le temps du spectateur, le temps de l'histoire, le temps du roi et le temps de Becket.

1. Le temps du spectateur

Le théâtre en abyme, qui fait rejaillir à la surface scénique le passé du roi, commence par un télescopage qui rapproche du public du vingtième siècle un drame vieux de huit siècles. Historiquement, Becket est Normand. Anouilh en fait un Saxon, ce qui pose, tout naturellement, le problème du patriotisme et de la collaboration. Anachronique au douzième siècle, il est, en 1959, moins de quinze ans après Vichy, présent encore dans les mémoires des spectateurs français. D'entrée de jeu, lorsque Becket déclare qu'il aime l'honneur, le roi lui demande : « Et l'honneur s'est concilié avec la collaboration ? » (Acte 1). Et Anouilh, par la bouche de son protagoniste, de justifier une certaine forme de collaboration. Le public cesse dès lors d'être témoin impartial de la reconstitution d'un ailleurs d'une époque révolue, pour participer, en quelque sorte, au débat, ici et maintenant.

2. Le temps de l'histoire

Hormis l'entorse à l'identité de Becket, Anouilh suit fidèlement les étapes successives de l'histoire, depuis l'élévation du compagnon du roi au rang de chancelier, son élection au sommet de la hiérarchie ecclésiastique, la querelle avec le

roi, la fuite de l'archevêque, la tentative avortée du roi de France de réconcilier les rivaux, le retour de Becket en Angleterre et finalement l'assassinat. La pièce nous fait franchir une période qui s'échelonne sur quinze ans. Henri Bergson dirait ici que le temps historique de la pièce évolue sur une trajectoire spatiale. Pour rester dans la réflexion bergsonienne, il nous est loisible de remarquer que, grâce au procédé du flash-back, nous plongeons en même temps dans la durée du roi conservée par le souvenir, et qui n'a rien de commun avec le temps spatial qui se compte.

3. Le temps du roi

En dépit de son titre, *Becket* est un drame sur la passion. La passion d'Henri II pour Thomas Becket. L'action ici s'organise exclusivement autour d'élans passionnels. « Le sentiment lui-même, dit Bergson, est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse sinon, on ne comprendrait pas qu'il s'acheminât peu à peu à une résolution […]. Il vit parce que la durée où il se développe est une durée dont les moments se pénètrent ».[2] 2 La passion comblée ou déçue propulse, seule, l'action dans *Becket*. En symbiose avec son ami, le roi le fait nommer chancelier et archevêque ; en guerre contre lui, il le persécute jusqu'au meurtre. Quinze ans s'écoulent entre la première nomination et la mort de Becket, mais dans la pièce, les événements se succèdent très vite, en fonction des sentiments du roi. À partir du moment où l'archevêque se rebelle contre la tutelle de son souverain, Henri II, aveuglé par sa passion, cesse d'être roi. Il se l'avoue, du reste, lorsque son ami lui renvoie le sceau du royaume : « Moi j'aurais donné l'honneur du royaume en riant pour toi, seulement moi, je t'aimais et toi tu ne m'aimais pas ».(acte III). Scandée par le cri à répétition : « O mon Thomas ! », l'action s'accélère jusqu'à la crise d'hystérie au cours de laquelle, transmis par le tam-tam, se font entendre les battements de cœur du roi, et qu'il crie : « Oui je l'ai aimé ! Et je crois que je l'aime encore. » (acte IV). Cette crise ultime est le déclencheur du meurtre qui sera perpétré par les barons témoins de la scène. La transition entre l'histoire de l'amant possessif, uniquement préoccupé de sa souffrance, prêt à tout pour s'approprier l'objet de sa passion, et l'apprentissage du rôle de roi à part entière, se fait au dénouement. Dans le présent de la scène, l'ombre de Becket a disparu. Après avoir subi le châtiment, Henri II récupère le temps dans sa linéarité historique. Le démon dévastateur de sa passion a été exorcisé, le roi est devenu un monarque digne de ce nom. Les deux temps, celui d'une tranche de l'histoire d'Angleterre et celui de la passion royale se sont fondus l'un dans l'autre. La boucle s'est refermée.

---

[2] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Félix Alca éditeur, Paris, 1889, p.100.

4. Le temps de Becket

En apparence, Thomas Becket, éponyme, est le héros de la pièce de Jean Anouilh. En fait, s'il en est, indiscutablement, le sujet, il n'en est pas pour autant le héros. Anouilh était un grand admirateur de Molière. Sur le plan strictement formel, le rôle de Becket est comparable à celui de Tartuffe, car de même que Tartuffe incarnait l'obsession d'Orgon dans la comédie de Molière, Becket incarne celle du roi d'Angleterre dans le drame d'Anouilh. Dans les deux cas, les pièces portent le nom du personnage qui nourrit l'action dramatique, mais les véritables protagonistes en sont Orgon dans *Tartuffe* et Henri II dans *Becket*. En tant que personnage, Becket est tel qu'il se décrit à la fin de l'acte III, « un pion solitaire […] sur le jeu ». Becket reste égal à lui-même du début à la fin du drame. Dans la didascalie qui précède le flash-back, Anouilh prend soin de le préciser à l'aide d'un leitmotiv : « on entend siffler en coulisse […] une marche anglaise » qui accompagnera Becket jusqu'au dénouement. D'entrée de jeu, Becket est en quête de son honneur (fin de l'acte I) jusqu'à ce qu'il s'identifie, sans hésiter, au rôle d'archevêque-primat auquel Dieu l'a destiné, « presque aussi grand que [le roi], en face de [lui] sur le jeu » (fin de l'acte III). Entre-temps, il "improvise", et quoique prétendu compagnon de débauche du roi, il sauve une jeune paysanne de la prostitution. Lorsque le dandy, qu'il incarne avec un naturel tout à fait convaincant, est nommé archevêque de Canterbury, sa métamorphose se fait sans la moindre transition, comme par enchantement. Il se dépouille de tous ses biens, renonce, sans ciller, au luxe auquel il était habitué, revêt une bure monacale, invite les pauvres à sa table et devient un saint homme simplement en changeant de costume. Un véritable tour de passe-passe. L'auteur n'en est pas dupe pour autant, et il se tire d'affaire avec une pirouette en faisant dire à Becket : « Seigneur, vous êtes sûr que vous ne me tentez pas ? Cela me paraît trop simple. » De surcroît, assez tôt dans la pièce et jusque dans la mort, Becket se fait accompagner d'un jeune moine brûlant d'un feu intérieur, qui n'est autre que son double. « Il est très rare, dit-il, que le destin vous amène votre propre fantôme, jeune. » (acte II). Le temps de Becket est éternel, celui d'un triptyque qui illustre l'histoire du saint et qui, en trois panneaux, évoque son accession à la sainteté : la quête, l'apostolat, le martyre. Anouilh a accordé à son personnage l'éternité de l'art pictural religieux. Dans le premier volet de la pièce qui correspond au premier panneau, Becket se soumet à la volonté royale : « Tant que Becket sera obligé d'improviser son honneur, il te servira [mon prince]. Et si un jour il le rencontre… » (fin de l'acte I). Dans le deuxième volet, Becket assume son vrai rôle, celui de l'homme de Dieu. (fin de l'acte II). Le troisième volet est celui du martyre, lorsque, sachant ce qui l'attend, l'archevêque décide d'affronter la mort en rentrant en Angleterre. « Je reprendrai la mitre et la chape dorée, la grande croix d'argent …]. Pour le reste, que votre volonté soit faite ! » (fin de l'acte III).

La rupture de la linéarité du temps est une des spécificités du théâtre contemporain. Classique à ses débuts, le théâtre d'Anouilh a été, dans les années cinquante du vingtième siècle, profondément marqué par le nouveau théâtre et en particulier par celui de Samuel Beckett. Son *Becket ou l'honneur de Dieu* est, à cet égard, exemplaire. Portée à l'écran, la pièce d'Anouilh, tout en gagnant en dimension de grand spectacle, a perdu une part de sa subtilité. Le réalisateur a retenu, pratiquement intacte, la succession des scènes de la pièce, mais l'ensemble, dans le film, magnifique par ailleurs, aboutit en fin de compte à une chronique médiévale linéaire. La situation baigne dans le décor de l'époque : le paysage, les costumes, les cloches, les foules et *le dies irae* contribuent à restituer l'histoire de Thomas Becket dans son uniformité temporelle. Le spectateur, à son tour, comme c'est fréquemment le cas au cinéma, est littéralement aspiré dans la réalité ambiante du film. Le jeu avec la temporalité comme enrichissement de sens est peut-être une des vertus de l'art du théâtre contemporain.

Thérèse Malachy
Université Hébraïque de Jérusalem

YEHOUDA MORALY
OU LES *MERVEILLES* D'UN AUTRE TEMPS

N'est pas Rimbaud qui veut. Garbo non plus, dont le nom a déjà été associé à celui du poète « saltimbanque » par un exigeant rimbaldiste, en raison du silence de Rimbaud, si condamnateur... Yehouda Moraly mérite d'être rapproché de ces deux modèles en raison de sa carrière théâtrale, interrompue quand elle prenait un essor fulgurant, et à peu près à l'âge où mourait Arthur[1].— Celui de Greta quand elle abandonna le cinéma. Ce désengagement artistique a coïncidé chez Moraly avec la confirmation de sa foi religieuse, auparavant masquée sous les feux multicolores de son esprit. Rimbaud lui, optait pour la « violence de la monnaie » : inversion de l'idéal spirituel résumé dans la lettre du « voyant » par le « Nombre et […] l'Harmonie ». On songe plutôt à Claudel, adonné à l'exégèse biblique après avoir mis en suspens sa carrière dramatique, justement impulsée par la parole de Rimbaud.

Le théâtre de Claudel a d'ailleurs été un sujet d'étude pour Moraly, à l'époque de sa formation artistique. De même avec le théâtre de Jean Genet, dont Moraly souligne l'admiration pour Rimbaud dans un article où il le compare à Claudel[2]. Mais si Moraly est un héritier de ces deux grands dramaturges, c'est pour avoir partagé, sans les imiter, la liberté de leur vision du théâtre, auquel devrait être redonné son sens le plus sacré. En étudiant les analogies que masque l' « hostilité réciproque » de ces deux génies, Moraly esquisse sa propre vision de l'art, qui coïncide avec la leur. Le refus du quotidien, dans un théâtre de signes purs, s'est aiguisé chez Moraly. Un kaléidoscope de références culturelles dérisoires suggère une conception microcosmique de l'art, favorisée par la quasi-disparition du personnage au profit du groupe. Même quand le personnage sur scène se démultiplie au gré des fantômes nés de son imagination délirante. D'où la dimension autoréflexive de ce théâtre. Le *Tombeau de poupées* de Moraly (*ou Pauvres petites*

---

[1] Né à Alger en 1948, Jean-Bernard Moraly a fait des études de lettre et de philosophie à la Sorbonne où fut soutenue sa thèse majeure, sur Claudel. Devenu homme de théâtre, et confiant la mise en scène de certaines de ses pièces à de prestigieux metteurs en scène, il abandonne pourtant progressivement la France en 1981 pour Israël, où il est nommé professeur d'études théâtrales à l'Université de Jérusalem.

Sans abandonner ses activités de metteur en scène, ancrées dans la culture juive, Moraly s'est consacré à la critique universitaire. Son intérêt pour le cinéma, déjà sensible dans son œuvre dramatique émaillée de références cinématographiques, s'est maintenu dans son décryptage de l'antisémitisme dans « le cinéma de la France occupée ».

[2] Jean-Bernard Yehouda Moraly, « Claudel et Genet théoriciens du théâtre », *Études Arts et Littérature Université de Jérusalem*, 14, 1987, p. 79-103. Un peu plus tard, Moraly publiait une volumineuse biographie de Genet, axée sur le travail poétique et la culture de ce faux mauvais garçon (*Jean Genet. La vie écrite*, La Différence, 1988). Un ouvrage plus récent sur Genet, *Le Maître fou*, Nizet, 2009, témoigne de l'étendue de cette recherche.

mortes), monté au Palais de Chaillot en 1983, exauçait les recherches de ses fameux devanciers, relatives à l'implication du spectateur dans le drame représenté.

Si le théâtre « est pour Claudel une image de la Création du monde », tandis que « le théâtre est chaos » pour Vitez, tous deux considèrent leur art comme une « question posée au théâtre »[3]. Ces remarques de Moraly révèlent une intuition de l'ambiguïté de l'essence du théâtre, où se mêleraient la violence et le sacré. Au début des années 80, ses analyses de la conception claudelienne du « théâtre musical à venir »[4], annoncent les récents spectacles d'Alfredo Arias, étudiés par moi-même[5]. Un théâtre musical, et résolument pop, mais qui n'en manifeste pas moins le rôle d'une violence « originelle » dans un art qui a partie liée au sacré.

Si les extravagances du théâtre de Moraly, n'étonneraient plus le spectateur ou le lecteur d'aujourd'hui, c'est en raison d'une anticipation des tendances esthétiques qui se confirment toujours dans le théâtre contemporain. Mais on perçoit mieux aujourd'hui la dimension mythique du théâtre de Moraly. Dans l'une de ses premières pièces, *Les catcheuses* (et je ne peux toutes les évoquer ici), Moraly se focalise sur les névroses inhérentes au rapport de la génitrice et de son rejeton. Des situations granguignolesques évoquent le drame sans âge où le théâtre aurait ses racines. Le mythe d'Abraham et celui d'Œdipe, mais encore celui de Prométhée et même celui de l'Androgyne (avec la confusion du lait et du sperme dans le discours d'un personnage, ou la simple idée d'une ponte « à l'envers »), s'imbriquent dans une structure poétique dont la symétrie est celle de l'infanticide et du parricide, thèmes émergeants des *Catcheuses*. La contradiction violente, fondatrice si l'on veut, qui parle par la bouche des deux protagonistes et qui s'incarne dans leur rapport, est l'objet d'une catharsis dans leur vocation « artistique » (théâtrale), où ne fait que se déplacer le mimétisme pervers qui lie les deux personnages.

Cette contradiction, stigmatisée dans la souffrance du bébé qui « ne veut pas sortir », se transcende sur le plan de l'écriture, dans une esthétique du disparate où se rassemblent, dans une « logique » qui resterait à montrer dans les pièces de Moraly, les symboles et les grands noms de la culture universelle, surtout populaire. (On peut interpréter dans ce sens la multiplication des possibilités dans les indications scéniques : une constante dans le théâtre de Moraly.) Mais on peut hésiter sur le sens de ce bric-à-brac culturel : constat de l'abolition des hiérarchies et

---

[3] Jean-Bernard Moraly, « Claudel et Vitez mettent en scène Molière », *Revue de l'Histoire du Théâtre*, 1989, 3, p.241-252.

[4] Jean-Bernard Moraly, « *L'annonce faite à Marie* au théâtre Pigalle […] Vers une nouvelle formule de théâtre musical », in *Hommages à Jacques Petit*, Besançon, 1982, p.457-472.

[5] M. Arouimi, « Arias entre la Vierge et le disco : Divino Amore », *Théâtres du Monde*, 19, 2009, p. 179-191. Ce spectacle évoque d'ailleurs fortement la pièce de Moraly *Strip*, publiée en 1986 dans « L'Avant-Scène Théâtre » (793/794). Une ressemblance bien plus intrigante que la stimulation probable exercée par les anciens spectacles du TSE (dirigé par Arias) dans l'imagination de l'auteur de *Strip*.

des différences, favorisée par notre époque en proie à la désacralisation, — ou perception ludique du lien, métaphysique si l'on veut, qui unit tous les êtres ? L'humour est revendiqué par Moraly comme le moyen d'une vision métaphysique de la Création.

Toujours dans *Les catcheuses*, on peut qualifier de rimbaldienne cette réplique : « Je suis une autre… ». Et plus loin cette menace : « Des rats grignoteront ta bouche muette »[6], dramatise la menace d'un silence poétique dont Rimbaud est le modèle absolu. Ce silence, qui a tenté Claudel et Genet, comme le souligne Moraly dans l'article cité, résulterait d'une prise de conscience, effective dans *Une saison en enfer*, du rôle inspirateur de la fameuse contradiction dans la vocation artistique. C'est bien sûr mon interprétation ; Moraly lui opposerait sans doute l'idée de l' « œuvre impossible », que « chaque auteur rêve d'écrire, n'écrit jamais, absence autour de quoi tout s'organise »[7]. Tout : à commencer par le silence ; fût-il occupé chez Moraly par l'écriture d'un essai en attente de publication (manuscrit.com) : « L'œuvre impossible »…

Devenu professeur à Jérusalem, Moraly a consacré aux arts de la représentation une attention critique, qui semble avoir absorbé ses forces imaginatives, si diversement employées[8]. Le dilemme entre la création pure et la conscience réflexive entre d'ailleurs dans le champ des préoccupations de Moraly. Or, ce dilemme en recouvre un autre, plus crucial : celui de l'art profane et du sacré, dont Moraly a choisi de suivre les voies. L'art, surtout théâtral, a partie liée à l'imitation ; c'est pourquoi il est ressenti, chez Hugo et bien d'autres, comme une exaspération des penchants mimétiques dont le diable est l'incarnation légendaire. Moraly, confiant dans la force du geste de l'artiste, ne théorise pas ces problèmes. Mais dans son théâtre, les personnages sans réelle profondeur psychologique ne brûlent que du feu des lieux communs et des artifices avec lesquels se confond leur être. Et la violence de leur rapport est proportionnelle au poids des modèles que chacun revendique pour lui-même. Dans certaines pièces de Moraly, les grandes figures de la culture populaire, devenues fugitifs personnages, s'expriment dans une imagerie dont l'outrance révèle moins leur être que leur réputation trop établie, notamment par les médias, autrement dit la rumeur où cet être se perd, comme se perd la conscience de ceux qui la suivent. Les violences physiques que ces personnages endurent (ou réclament) ne font que traduire cette dénaturation. La différence des repères culturels, autant de modèles, est d'ailleurs gommée par une même hystérie discursive, autre expression de cette violence.

---

[6] Jean-Bernard Moraly, *Les catcheuses*, La Bibliothèque de Babel [Collection Théâtre], 1973, p. 9 et 37. Cette pièce fut mise en scène par Daniel Mesguich au Théâtre des Amandiers, en décembre 1973.

[7] Jean-Bernard Yehouda Moraly, « Danser la Bible », *Revue de l'Histoire du Théâtre*, 1996-2, p. 212.

[8] Moraly fit usage de la caméra, notamment pour une hallucinante *Princess Ann's nuit de noce*, publiée sous forme de roman-photo en décembre 1973 dans Hara-Kiri.

La pensée et l'œuvre dramatique de Claudel, comme celle de Jean Genet, ont pu mettre Moraly sur la voie de cette prise de conscience, impliquant l'essence du théâtre. Le silence artistique, même s'il prend les airs d'une perte de l'inspiration, aurait le sens d'une accusation, autrement dit le désaveu des vertus cathartiques du théâtre, à la faveur (selon Moraly) d'un théâtre à venir, aussi détaché de la violence humaine que les formes inouïes du sacré ; le sacré dont nous ne connaissons que ce qui calme nos peurs et notre violence.

En analysant le « théâtre métaphysique » de Claudel, le professeur Moraly recourt aux textes sacrés du Judaïsme. Si le théâtre juif a pu être vanté à Claudel par Ida Rubinstein, qui aurait réclamé à ce dernier « un sujet biblique », Moraly semble plutôt s'apparenter à cette muse, qui « part en Israël, revient en France »[9]… Moraly, dans ses choix de metteur en scène, a d'ailleurs lutté contre la méfiance des Juifs pratiquants à l'égard du théâtre, en associant le dogme à la création théâtrale, à l'occasion de son adaptation théâtrale d'un conte de Peretz dans les années 80[10].

La facticité, l'illusion des apparences, condamnée dans *Une saison en enfer* avant de l'être dans le silence de Garbo (ou au même âge, celui de Bardot, modèle plus apparent de Moraly[11]), est l'objet d'une critique radicale dans l'univers dramatique de Moraly. Mais ce dernier ne laisse aucune place à la plénitude des « réels soleils » qui, chez Rimbaud, sont d'ailleurs mal différenciés des « puits de magies » (*Veillées III*) où il stigmatise le feu satanique de son talent de mime.

Certes, Moraly n'est pas Rimbaud, même s'il a le même signe astrologique. La générosité de sa personnalité, son enjouement stimulant lorsque je l'ai connu, diffèrent de l'emportement destructeur d'un Rimbaud. J'ai bénéficié de son rayonnement sans faire assez fructifier cette impulsion, malgré mes dispositions artistiques qui étonnaient Moraly par la proximité spirituelle qu'elles révélaient. Une anxieuse réserve gelait la gestion de mes propres efforts dans ce domaine, bientôt relayés par mon propre travail de critique universitaire.

L'adieu de Moraly à l'art s'est consommé, plus que dans sa vocation de critique littéraire, dans le ton même de ses travaux, empreint d'une élégance universitaire qui recouvre sans l'étouffer le feu de ses anciennes créations. Les auteurs qu'il étudie sont d'ailleurs abordés sur le plan de la biographie ou de l'histoire litté-

---

[9] Jean-Bernard Yehouda Moraly, « Danser la Bible », *op. cit*., p. 200, 211. (La suite de cette deuxième citation ne concorde pas avec le destin de Moraly…)

[10] Voir Yehuda Moraly, « Vers un nouveau théâtre sacré : Trois expériences de théâtre-prière », *Études Art et Littérature Université de Jérusalem*, 18, 1991, p. 58-80.

[11] Brigitte est le modèle revendiqué d'un jeune protagoniste d'une piécette dont la première version, intégrée dans le spectacle *Tombaux de poupées* (1986, Théâtre National de Chaillot), se présente comme une suite de chapitres ; le cinquième est titré : « Appelez-moi Brigitte ».

raire. Peut-être que l'exégèse ne s'impose, au début de la seconde moitié de la vie de Moraly, que pour les textes sacrés dont il sonde le sens, dans le cadre de pratiques religieuses qui n'ont pas été pour lui, du moins à ma connaissance, le sujet d'une œuvre. (Que l'on excuse l'outrecuidance de cet avis, justifié par mes propres efforts pour montrer l'efficience du Nombre dans la littérature profane…)

Les performances du lutin halluciné des années 70 ont fait place aux rituels du culte juif, avec un respect déclaré des aspects les plus ésotériques de sa symbolique. La Divine de *Notre Dame des Fleurs*, écrivait Moraly en 1987, « s'émerveille du cérémonial liturgique, prodigieux théâtre »[12]. Claudel et Genet ont confirmé en Moraly l'idée d'un « carnaval cosmique », moyen d'une « mystique recréation du monde ». La dédicace de ses œuvres récentes à des amis défunts s'accorde à l'idée, chère à Claudel et Genet, d'un « théâtre pour les morts »[13].

Cette mutation spirituelle a sans doute longtemps mûri. En témoigne le refus de notre Garbo de montrer sa personne aux caméras de l'émission de Bernard Pivot, qui l'avait invité un samedi soir pour sa biographie de Genet. Mais il faut avoir connu Moraly jeune, pour s'étonner d'une telle évolution. Destiné à briller dans le ciel des capitales de l'avant-garde artistique, Moraly s'est exilé en Israël, pour y vivre sa foi en assumant l'impératif élémentaire de cette tradition, la fondation d'une famille. Les nombreux enfants du poète ne sont pas le substitut de ses œuvres « impossibles », mais je suis enclin à voir dans cette famille une résolution, vécue au jour le jour, des tensions qui se déchaînent dans les premières pièces du dramaturge et sans doute d'abord dans son esprit. Et pour s'en distancier, la religion serait un meilleur remède que l'art.

Dans les premières années de cet exil qui n'en est pas un, l'engouement de Moraly pour les rituels du judaïsme alternait avec d'ultimes plongées poétiques : « quelques petites lâchetés en retard », comme dit l'auteur de *Une saison en enfer*... Enclin à la collaboration artistique (avec des limites dont j'ai éprouvé le zigzag), Moraly envisage l'art comme une forme de prière en commun, favorisée par le Judaïsme. La transition des deux versants de sa vie spirituelle n'a pas été si franche, même si Moraly l'explique par un pèlerinage dans un des lieux vénérés du Judaïsme, en Ukraine. Un équivalent de la conversion de Claudel à Noël, associée par lui-même à sa lecture des *Illuminations* de Rimbaud. Moraly s'installe en Israël en 1981, une date cruciale dans le devenir de notre monde, sur laquelle je me suis interrogé à propos d'Hervé Guibert[14]. Date charnière, où semblent s'être libérées des forces dangereuses, nouvelles par une capacité de camouflage, favorisant le pouvoir d'expansion du Mal.

---

[12] Jean-Bernard Yehouda Moraly, « Claudel et Genet théoriciens du théâtre », *op. cit.*, p. 91.

[13] *Ibid*., p. 98.

[14] M. Arouimi, « Le Double et sa violence : le Protocole compassionnel d'Hervé Guibert », *Notthingham French Studies*, 47, Spring 2008, p. 43-60.

Le travail artistique de Moraly a pris un tour nouveau au début des années 80, avec une création audacieuse à Jérusalem, si conforme à ses aspirations qu'il l'a remontée en 2012 : une « comédie musicale pour chaises roulantes »[15], avec la participation d'un groupe d'infirmes dans un hôpital israélien : « La belle et la bête » (avec la même actrice dans le rôle de la Belle).

Cette adaptation en hébreu du fameux conte a les airs d'une opérette qui rend encore plus étrange la distribution des rôles principaux à des infirmes de toutes sortes. La récitante est une obèse aveugle, douée d'une voix sublime dont elle ne s'enivre pas. Les acteurs en chaise roulante ou porteurs de béquilles sont secondés par des figurants valides qui, comme dans le théâtre chinois, soulignent du geste le jeu des acteurs. Les trouvailles scéniques sont autant d'allégories du Double mythique et de son règne dans l'univers théâtral. La bête est jouée par deux hommes assez bien faits, tandis que la belle, malgré son âge, est d'une beauté solaire. La morale du conte est dépassée ; au-delà de la différence de la beauté et de la laideur, tous les contraires coïncident : la souffrance et la gaité, la santé et la mort.

L'illusion artistique succombe dans la distance qui, dans cette représentation de *La belle et la bête*, sépare le drame sentimental et les sujets qui l'interprètent dans un décor absent. Les chaises roulantes, surmontées d'un piquet au bout duquel flotte le voile dont les mouvements compensent les handicaps, finissent par apparaître comme le signe distinctif de la condition de l'acteur — et du pouvoir magique du théâtre. Un pouvoir qu'il tient du dépassement, sur la scène, des limites de notre condition : failles personnelles ou sombres pulsions, dont ces handicapés figurent en même temps le danger et la thérapie. Cette pièce a peut-être été le plus pur « adieu » de Moraly à l'art de la représentation.

Lors de nos conversations raréfiées, Moraly m'a fait l'aveu du tarissement de son inspiration, sans d'ailleurs du tout s'en plaindre. « Le poète, c'est ma femme » ... Cette modestie est sincère, mais Moraly n'en est pas moins digne des appréciations de Robert Abichared, préfacier d'une volumineuse étude sur Claudel publiée par Moraly en 1998. L'image que Moraly, à travers sa lecture de Claudel, propose du poète, est celle d'un « prophète sur qui l'esprit est tombé »[16]. Je ne doute pas que Moraly soit de ces prophètes. Si frontière il y a, d'après Abirached, c'est moins celle du monde et de la scène, de la vie et du livre (ou du silence et de la parole, ajouterais-je), que celle des deux Testaments, dont Moraly lisant *Tête d'or* suggère le rapport quasi alchimique. (L'alchimie, sans être nommée, s'impose comme le principe même de la vision de Moraly, notamment dans sa théorie de « l'œuvre impossible ».)

---

[15] Il existe un DVD de ce spectacle : *Beauty and the Beast*, réalisé dans le cadre du « department of Theater Studies / The School of Arts at the Hebrew University of Jerusalem ». La vidéo du DVD est celle de la représentation du 14 juin 2012 à Jérusalem.

[16] Yéhuda Moraly, *Claudel metteur en scène. La frontière entre les deux mondes*, Besançon : Presses Universitaires Franc-comtoises, 1998, p. 9.

Ce désir d'unification ne fait qu'un avec les espoirs (déçus) de Rimbaud, servis par son « alchimie du verbe ». Depuis toujours le théâtre de Moraly, et plus généralement sa pensée du théâtre, rejoint cette notion. Dans *Strip* (1986, déjà citée dans ma note 5), le « rabbin de Sodome » (ainsi se qualifie Moraly dans son essai « Vers un nouveau théâtre sacré »), semble s'amuser de cette « alchimie » dans un énoncé loufoque, à propos d'un travesti : « Depuis que son cul ne mange plus de viande, lui, il ne bouffe que des légumes. »[17] Or, la structure de cette pièce en diptyque de 15 et 12 tableaux titrés, apparemment si disparates, est soulignée par la symétrie, non moins « alchimique », de trois références religieuses : « les fils de Cakvà-Muni » (I, 3), puis « la petite croix de *Détective* » (II, 7) – fameux talisman dont la publicité ornait les magazines les plus vulgaires. En II, 12, se succèdent l'évocation d' « un juif très pieux » et celle d'un personnage lubrique, devenu « *moine* […] retiré dans un couvent »[18] … La « petite croix » (en II, 7) marque le cœur de la croix textuelle dessinée par ces (quatre) détails, qui résume à elle seule les principes de l'art universel. Hétéroclite, l'univers de Moraly ne l'est qu'en apparence. La disposition des arguments, dans certains de ses articles, produit un effet de sens, dont je vais donner un exemple en glosant le contenu d'un même article où Moraly évoque tour à tour trois spectacles.

D'abord son commentaire d'une pièce des années 80 en Israël, *La guerre des juifs*, insiste sur les fantasmes d'infanticide qui ajoutent à l'intérêt du spectacle, exemplaire selon Moraly, de la mutation religieuse du théâtre israélien. Cette mutation est plus évidente dans une autre pièce, dont l'évocation est suivie par celle des répétitions de *La musique*, adaptation scénique par Moraly d'un conte spiritualiste de Peretz. Le compte-rendu de ces répétitions est couturé par une ligne de points, esquive avouée du « bulletin de guerre »[19] que mériteraient les tensions inhérentes à ces répétitions, dans une maison où elles alternent pourtant avec les cours d'un Rav. Les acteurs de *La musique*, pour interpréter leur rôle, devaient commenter des textes sacrés fondamentaux. L'ensemble de ces trois comptes-rendus circonscrit, dans une alchimie du sens qui resterait à montrer, le rapport mouvant de la violence et du sacré, dans le cadre de l'art théâtral.

Moraly privilégie l'idée de l'artiste « chargé d'une mission métaphysique […] le nouveau sage à qui on doit demander les sens du monde ». Mais que penser du déplacement de son inspiration, dans les années 2000, sur le problème de l'antisémitisme ? Et dans l'univers du cinéma de la France occupée des années 40, notamment avec *Les Enfants du paradis.* L'intérêt historique de cette enquête, menée par Moraly dans de nombreux travaux[20], est dépassé à mes yeux par l'idée d'un

---

[17] Jean-Bernard Moraly, *Strip*, *op. cit*., p. 82.

[18] *Ibid*., p. 68, 80 et 83.

[19] Yehuda Moraly, « Vers un nouveau théâtre sacré », *op. cit*., p. 60-61 et 79.

[20] Voir Yehuda Moraly, « Collaboration dans la clandestinité : prête-noms et signatures dans *Les Enfants du Paradis* », in *Perspectives : Revue de l'Université Hébraïque de Jéru-*

procès muet, intenté par Moraly aux vertus cathartiques du cinéma et du théâtre (thème filé dans *Les Enfants du paradis*). — Même si la critique contemporaine ne se satisfait pas d'une philosophie de l'imitation, appliquée au théâtre ou au cinéma. On peut d'ailleurs s'étonner de l'intérêt de Moraly pour l'idéologie perverse de ce film, distanciée aujourd'hui par les formes nouvelles, parfois méconnaissables, de l'antisémitisme[21]. Moraly n'ignore pourtant pas ces dernières, qui menacent plus les esprits que les corps. La violence se prononce moins dans l'action du film que dans le parricide spirituel du « Créateur », sous les traits du misérable et sémitique « marchand d'habits », personnage clef du film. Mais pour le dramaturge poète, né en 1948, l'analyse de ce film sorti en 1945 aurait un sens autocritique, impliquant la violence inscrite dès l'enfance dans nos esprits, imparfaitement résolue dans les formes artistiques de l'alchimie.

Moraly a étudié les similitudes, non fortuites, entre ce film et *Le Soulier de satin*, mis en scène par Jean-Louis Barrault à l'époque où il tournait dans *Les Enfants du paradis*. Barrault aurait été « l'instigateur »[22] du film en rapportant à Marcel Carné et à Prévert, rencontrés par hasard, une anecdote ancienne à propos du mime Deburau, meurtrier supposé d'un pauvre ivrogne. En retraçant le développement parallèle des deux projets artistiques, Moraly souligne leurs parentés structurelles et thématiques, nuancée par la différence de leur perspective spirituelle, à l'avantage du *Soulier*. Or la pièce comme le film, tels que les rapproche Moraly, mettent en scène les effets comportementaux, sur le plan sentimental, de la contradiction fondatrice, non moins bien stigmatisée dans le fait divers impliquant le fameux mime : une allégorie vécue (c'est ma lecture) du « double bind » girardien. Au-delà de ce qui l'occupe consciemment, Moraly cerne dans son analyse le drame ou le tourment très reculé, qui *inspire* effectivement ces formes artistiques, dont les penseurs modernes nient la vocation mimétique[23]. La « structure » même de

---

salem [8 : *Signature*], 2001, p. 109-126. Une étude bien plus longue de Moraly, encore à paraître, développe ce thème : « *L'homme blanc ou Le boulevard du crime* : Représentations voilées du Juif dans le cinéma de la France occupée ». Une synthèse de ce travail, sous le titre « Représentations voilées…. », a fait l'objet d'une publication dans la *Revue Historique de la Shoah* (198, 2013, p. 311-326).

[21] Voir M. Arouimi, « Yhavé, coupable du « jihâd » ? Une lecture de Dieu en guerre de Michel Dousse », *Controverses*, 18, décembre 2011, p. 163-179.

[22] Yehuda Moraly, « Du *Soulier de satin* aux *Enfants du Paradis* », *Bulletin de la Société de Paul Claudel*, 169, p. 32-37. (Cet article correspond à un chapitre de l'ouvrage inédit « *L'homme blanc* …», mentionné dans ma note 13.)

[23] Une page délirante de Moraly, extraite de son récent *Tombeau des beaux arts*, dont seules quelques parties ont été publiées, témoigne sur le mode loufoque et poétique de ce phénomène. Le narrateur, auteur d'une « thèse d'esthétique cinématographique comparée » intitulée « Présences intertextuelles du cinéma chinois dans le folklore breton », a fait la découverte d'un témoignage filmique qui lui révèle son identité : le fils de l'empereur de Chine ! Mais il meurt de cette révélation, par la vengeance du « projectionniste du cinéma le Kung fu de Quimper », qui a déjà assassiné « la vieille ouvreuse du Karaté », rivale po-

l'œuvre, le « chaos musical orchestré » de Claudel, participe à la thérapie d'une « violence mimétique », qui sous la plume de Moraly reçoit les couleurs de l'antisémitisme (avec l'ivrogne, double et rival dérisoire du *mime*).

L'antisémitisme ne serait qu'une forme dérivée de la dualité mortifère qu'un Rimbaud désigne comme le moteur de son geste poétique. Cette perspective nihiliste, à laquelle a succombé Rimbaud, corps et âme, doit bien sûr être surmontée, ne serait-ce que dans l'espoir béant d'une « œuvre impossible », imbibée de l'Esprit originel du sacré, lavé lui-même du sang des sacrifices.

Cet espoir se poétise dans un article récent de Moraly, dédié au « Grand Opéra d'Alger ». Moraly y retrace l'extermination diversifiée dont les Juifs d'Algérie ont toujours été victimes, jusqu'à la « shoah rose […] qui ne touche pas les corps, mais les esprits »[24], et qui s'annonce dans le symbole architectural de l'Opéra d'Alger. Cette mise à distance du théâtre trouve une sorte de compensation retorse dans la symétrie de deux évocations : celle de l'éventail en plumes d'autruche, offert à l'impératrice Eugénie par les Juifs d'Algérie (« rappel [du] célèbre éventail » dont le dey d'Alger avait frappé le consul de France), et celle de la « cousine Nelly », si tristement morte en France où elle avait émigré en 1962, et à laquelle Moraly prête une toilette digne de l'impératrice. Des plumes de ces éventails aux « rubans » de la première Nelly (la seconde, à Paris, habitait le quartier de ma propre mère), une énigme se tisse où les arts de la représentation, marqués par le sceau de la facticité, ne font plus qu'un avec les tensions trop humaines qui s'apprivoisent dans l'art. Des tensions que résument ces mots du sous-titre : « *Un grand feuilleton télévisé, sans télévision, sans feuilleton* »… Suggestive expression poétique du « double-bind » et du mimétisme qu'il engendre, si bien entretenu par les médias. Le silence du dramaturge est-il le prix de cette révélation ?

Moraly ne parle jamais mieux de son art que quand il l'oublie. Dans un article de 2010, Moraly prend pour cible certains romans d'anticipation, parus au tout début du XXème siècle et qui, en même temps qu'ils témoignent de la menace de l'antisémitisme, présentent une valeur prophétique à l'égard de la place d'Israël dans le monde moderne. Si la première partie de cet article évoque les outrances et les contradictions internes du destin de fameux antisémites, la seconde s'attache au contenu de ces œuvres romanesques, où une « magnifique tapisserie d'images visionnaires », et jusqu'à l'invention d'un opéra titré « Sabbataï Zvi »[25], joué dans

---

tentielle du narrateur. (Yehuda Moraly, « Le fils de l'empereur de Chine (doctorat) », in *Continuum*, 9)

[24] Yéhuda Moraly, « Le Grand Opéra d'Alger. Un grand feuilleton télévisé, sans télévision, sans acteurs, sans feuilleton, sans rien, plus rien, vraiment rien », *Continuum*, 9, 2012, p. 39-43.

[25] Yéhuda Moraly, « Rêves viennois. Antisémitisme et anticipation », *Perspectives. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem* [17, 2010], p. 151-176.

une Haïfa imaginaire et futuriste, évoquent en même temps les « géniales inventions » du dramaturge Moraly et sa vision d'un « théâtre sacré ».

Ce phénomène s'étend au jeu contrasté des valeurs et des sens opposés, relatif à l'image de la judéité mise en scène dans ces romans. Ce jeu évoque les aspects « alchimiques » de l'esthétique de Moraly et sa vision de l'art, que résume l'idée du « Juif ouvert à l'Humanité tout entière. » Mais, au-delà des qualités prophétiques de ces œuvres, auxquelles Moraly compare celles des génies dont il est familier, les thèmes de cet article en triptyque (avec une dernière partie réservée au film de 1924 *La Cité sans juifs*, adaptée d'un roman de 1922), expriment les enjeux extrêmes du théâtre de Moraly : sa vocation cathartique, et les visées qui la dépassent.

La figure biblique de Samson, étudiée par Moraly dans un article scientifique, est grandie par l'analogie inexprimée entre le drame du poète Moraly et celui du héros mythique qui « perd sa force, son inspiration »[26]. Le silence poétique de Moraly, avec le sens que je lui attribue, se masque dans l'impossibilité de l'œuvre future, éprouvée par Claudel, Genet et Fellini. Ce silence même parvient à se dire, dans le ton universitaire, parfois animé par des accents journalistiques, qui peut décevoir ceux qui ont connu les pièces de Moraly. Ses mots à propos de certaines pages de Genet : leur « hiératisme glacé » et leur manque d'humour, se lisent comme des aveux autocritiques. Mais cette altération qualitative n'est pas dénuée d'un sens *poétique*[27]. Moraly a l'intuition du lien qui rattache l'homosexuel et l'artiste (chez Genet), mais encore « l'artiste-mage » de Fellini. Mais le thème de l'antisémitisme à propos de Claudel, celui de l'homosexualité, associé à la mort par Genet, et la « crise spirituelle » de Fellini, provoquée par la tension du matérialisme et de la voie mystique dont il ressent l'appel, sont autant de reflets du tourment qui est portraituré dans le rapport des *catcheuses*, parmi d'autres personnages du premier Moraly. Le rôle inspirateur de ce tourment, reconnu comme tel dans la psyché du poète, entraînerait le silence poétique.

Cette prise de conscience, qui n'est pas explicite, semble favorisée par le travail critique auquel il se consacre depuis des années, autant que par son adhésion au culte juif : un peu comme le Claudel exégète. Or, le silence poétique comporte la possibilité d'une élévation « mystique » (qui n'était pas ignorée de Claudel), évoquée à propos de Fellini. Le progrès d'une seule conscience poétique semble

---

[26] Yéhuda Moraly, « De Samson à Superman », *Perspectives. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem* [18 *De Samson à Superman*], 2011, p. 9-25.

[27] Poète moi-même, j'ai connu une « désespérante contrée » (Jean Genet), semée de poèmes confectionnés avec des phrases découpées dans les ouvrages les plus hétéroclites. Je justifiais autrefois ces poèmes comme l'expression de l'extinction de mon verbe. J'ai fait le bilan de cette expérience déjà lointaine dans un article à paraître en Pologne (« Du microcosme au macrocosme : une aventure poétique », dans un recueil collectif sur le thème du « recyclage ». J'y commente des poèmes intégrés dans mes deux recueils, *Effets de serre*, Paris : L'Harmattan, 2010, et *Paysages sous tension*, Lyon : Jacques André, 2012.

ainsi projeté dans le trio Claudel-Genet-Fellini. Moraly a d'ailleurs retrouvé sa première voix dans sa piécette *Les Merveilles du fond des mers ou le tombeau d'Agatha Christie*, présentée comme le « Final » d'un récent projet de spectacle, *Le Tombeau des Beaux-arts*, dont le lecteur peut se faire une idée à travers les extraits publiés.

Le projet de ce *Tombeau des Beaux-arts* reproduit en fait, à trente ans d'écart, celui des *Tombeaux de poupées ou Pauvres petites mortes*, représenté en 1983 au Palais de Chaillot (texte publié par le Théâtre National de Chaillot). Le spectacle sans intrigue se déroule au gré du spectateur, invité à visiter les « tombes » de grandes figures de la culture (souvent populaire), dont le témoignage oral est enregistré. Ces témoignages, dès la version de 1983, font affleurer la violence suicidaire, engendrée par le « tourment » dont je parlais. Certaines de ces « petites mortes », la Callas, la Comtesse de Ségur, se retrouvent dans le *Tombeau des Beaux-arts*, où elles se confirment comme autant d'allégories de l'art théâtral. Des *Tombeaux de poupées* à celui des *Beaux-arts*, une infinité de variations mériteraient une étude pointue, que je ferai peut-être un jour. La répartition des tombeaux des *Beaux-arts* (musique, belles lettres, philosophie, cinéma, peinture, etc.) dit tout du symbolisme de ce projet qui intéresse la culture humaine — et la violence qui la fonde. Dans le *Tombeau des Beaux-arts*, l'intervention de la Jane de Tarzan et celle de Mickey Mouse, comportent d'ailleurs des fantasmes d'égorgement ou d'étouffement, qui ajoutent à la philosophie des *Tombeaux de poupées* le désarroi de la parole (poétique) impossible —et pour les raisons que j'ai dites.

Les « douze merveilles du strip[-tease] » de *Strip*, avec leur symbolisme explicite à l'égard de l'illusion artistique, revivent trente ans plus tard dans les *Merveilles du fond des mers… ou Un chef-d'œuvre à gonfler soi-même*[28], qui est en fait le « Final » du *Tombeau des arts*. (Dans une didascalie du « Final » de *Strip* sont d'ailleurs mentionnées des « *merveilles sous-marines* ».) Dans cette œuvre de 2009, la surenchère des procédés de Moraly s'accompagne d'un travail de sape sur la langue. Les lieux communs issus de registres très différents, s'ajoutent à l'humour d'une anglicisation loufoque du français parlé par la vieillissante Agatha Christie, personnage unique de cette pièce. Une langue nouvelle assurément, avec une syntaxe dynamitée qui évoque celle du rap. (Ce n'est pas le cas des textes qui précèdent ces *Merveilles* dans *Tombeau des Beaux-arts*.) Mais on peut aussi bien y entendre un dérèglement aphasique. Subtile confusion des âges, en accord avec l'éthique du dramaturge…

---

[28] Yéhuda Moraly, « Les Merveilles du fond des Mers ou le tombeau d'Agatha Christie », in *Continuum* , 2009, 6, p. 197-209.

Dans l'œuvre qui recèle la première version de cette piécette (*Tombaux de poupées*, 1983), les tableaux « Ma pauvre Lady Zig-zag » et « Princesse Rat », mériteraient d'être rapprochés des Illuminations de Rimbaud *Conte* et *Enfance*…

Incarnation de l'imagination littéraire, Agatha s'immerge au fonds des mers « pour y rechercher l'inspiration », à l'intérieur d'un sous-marin dans lequel les personnages de ses œuvres, tels des poupons de plastique, figurent comme des coussins. Cette panne d'inspiration : « Mais je n'ai plus d'idées ! Je ne crée plus ! Je n'écris plus ! Je suis vide ! », etc. trouve son remède dans l'intervention du « Grand Merlan de l'Inspiration sous-marine », qui adresse un billet brûlant à Agatha. Cette intervention est suivie — ou concurrencée par celle du « Fantôme de Roland Barthes », joué par Agatha elle-même ; « cousin du Grand Merlan », ce fantôme n'est que l'un des doubles d'Agatha parvenue « au royaume profond de l'écriture », où elle retrouve notamment « Herculus Poirotus ».

D'autres figures agrémentent ce scénario qui circonscrit les problèmes inhérents au rapport de l'acteur (et de l'auteur) avec ses personnages. La mauvaise haleine de l'un d'eux (sous la forme d'un poupon) inspire un jeu scénique érotique, épicé par l'intervention sonore de Luis Mariano. Or, le brouillage identitaire où se confondent l'auteur (Agatha) et le personnage, manifeste une dualité sans merci, caricaturée dans le rapport hystérique d'Agatha et de Virginia Woolf, sa conseillère au téléphone, qui subit des affres analogues, comme tous les « artistes », mais qui est pourtant sur la voie du « prix Nobel ». La « rage » d'Agatha, après avoir raccroché le combiné, exprime une concurrence artistique, ignorée dans leur bref échange. Ce tourment est intériorisé dans la production d'Agatha, partagée entre « thrillers » et « romans d'amour », comme « Jekyll et Hyde ». Et bientôt Agatha, autoproclamée « le plus grand écrivain du monde », invente l'immixtion, négative et positive, de Frankenstein dans son univers poétique.

Ces manifestations de la dualité sont liées à une vision du monde corrompue par la facticité : quand l'être perd ses contours, dans un délire identificatoire où plus rien n'est vrai. « Mes secrétaires ne sont que des dirty monkeys », proclame Agatha, ravie elle-même de son sous-marin : « Un robot atomique moulé à ma semblance ». Barthes oblige, ce robot « atomique » est riche des connotations impliquant la démultiplication de l'être, dont succombe l'aura métaphysique. On peut y voir une négation de la vision mystique de la multiplicité des hommes, appelés à réintégrer l'Unité suprême. À propos du « théâtre biblique » de Claudel, Moraly parle bien du « multiple devenu un »[29].

Le mythe de l'Un pourrait certes donner son sens à cette esthétique de l' « explosion » des limites et des formes : « Lorsque tu crées, ton cœur s'explose […] tout ton toi en transe […] juste un flash dans le deep ocean ». (Cette phrase, dans la bouche du « fantôme de Roland Barthes », évoque certains énoncés de *Strip.*) Mais le mythe oscille, dans le dilemme de la métaphysique et de la violence : à l'avantage de la seconde ? Même la notion de l'infini, poétisé dans « l'inspiration infinie », est gagnée par la tension de deux énoncés un peu éloignés, qui réinjectent la dualité dans le grand Tout : « un roman in love qui ne finira pas »,

[29] Jean-Bernard Yehouda Moraly, « Danser la Bible », *op. cit.*, p. 205.

et « jamais ne showant le mot end ». Quand le jeu des deux langues, comme chez Rimbaud d'après ma lecture, se fait le révélateur du diabolisme de l' « alchimie du verbe ».

Pourtant, cette réponse d'Agatha au « Grand Merlan » (autre nom du Seigneur) : « Tes mirettes, ces perles où se miroite ta bouche like l'explosion d'une raffinerie de rhum de Caracas », et « tous les diamonds du monde de la Couronne », comme prix de « Tes écailles », ces trouvailles se rapprochent de l'imagerie adaptée par l'ésotérisme juif à la puissance divine et à son agir. Sous la plume de ce rabbin des merveilles, c'est moins dérision que redécouverte du mythe (ou de la Vérité première). Une immersion dans les eaux les plus profanes, pour y saisir l'Esprit du ciel. Voilà bien résumé le destin poétique de Moraly.

Ce n'est pas tout. Cette émergence thématique de la dualité, du mimétisme, et d'abord la retombée de l'inspiration, revêtent un sens occulte, qui n'intéresse que moi-même. J'ignorais tout de cette pièce, choisie par Moraly comme le seul exemple de sa production récente, quand j'ai projeté d'écrire cet article. Moraly ne doit qu'à lui-même ses merveilles et son intuition des vérités premières, auxquelles il s'est familiarisé en pratiquant le judaïsme. Mais je crois avoir joué un rôle dans la genèse *inconsciente* de ce *Chef-d'œuvre à gonfler soi-même*, avec une pièce écrite par moi-même en 1973, présentée (sur les conseils de Moraly) au « Gueuloir » du Festival d'Avignon, et très récemment publiée (sans autres retouches que linguistiques)[30]. Avant même d'écrire cette pièce, *Que vais-je me mettre ce soir*, j'avais rassemblé en 1972 Héliogabale et Botticelli, parmi d'autres figures tout aussi mal assorties, sur la scène d'un « Héliogabale » qui est resté manuscrit. Cette audace, restée inconnue, s'est vue dépassée par bien des créations de notre époque. *Que vais-je me mettre*… retrace les affres d'une créature vieillissante, invitée à une réception, qui se fait dévorer par ses propres robes, *jouées* par des acteurs. Des robes improvisées par le génie du Docteur Trouille, disciple mondain de Frankenstein, si souvent cité par la Agatha de Moraly. *Que vais-je me mettre* est une pièce injouable, faute de gros moyens financiers. Ce problème est résolu par Moraly dans le rapport fantasmatique d'Agatha Christie et de ses personnages, figurés par des poupons qui s'envolent à la fin de sa pièce, comme les robes qui « paraissent battre des ailes » à la fin de la mienne. Les « personnages » d'Agatha explicitent pour ainsi dire le symbolisme de mes robes, où s'incarne une certaine idée de l'art.

---

[30] Michel Arouimi, « Que vais-je me mettre ce soir ? », *Théâtres du Monde*, 23, 2013, p. 302-312. Je restitue le petit texte de présentation figurant sur le « programme » : « Dans un décor qui n'a de parisien que son obscurité londonienne, Miss Shrimpton évolue parmi ses désirs et ses peurs. Spiritisme, coups de foudre et veillée funèbre s'enchaînent dans son boudoir trouble, où tout annonce le défilé de mode fantastique au cours duquel Shrimpton affrontera la vengeance de ses robes, incarnées par des acteurs. Ni son lipstick, ni l'âme des Grands Magasins ne pourront la sauver. Docteur Trouille, couturier célèbre, a disparu trop vite. Ce soir, les robes veulent s'habiller avec de la chair humaine. »

Dans ma pièce, le rapport très charnel de Miss Shrimpton et de ses robes équivaut à celui de la « fée » Agatha et des personnages : « Elle s'est habillée de la chair de ses personnages », écrit Moraly. L'univers sous-marin des *Merveilles* de Moraly est peut-être sans rapport avec le nom de mon personnage, calqué sur celui de la *grande* cover-girl Jean Shrimpton, "la Crevette" (« the Shrimp »), aussi anglaise que Agatha. Mais dans *Les Merveilles*, le billet du « Grand Merlan » équivaut au carton d'invitation que reçoit Shrimpton, bientôt aux prises avec le « Lipstick vampire », joué par un danseur. Ce dernier aurait laissé des traces dans le « baiser de Fantômas » que réclame Agatha, terrassée par le baiser meurtrier de son personnage qui « crache poison », etc.

Le phénomène de ces remémorations se dévoile lui-même dans la désignation par Agatha de ce « Fantômas », qui n'a *pas été inventé* par Agatha Christie ! Curieusement grimé par son surnom , « Albinos », ce fantôme incarne la contradiction très reculée qui, selon René Girard, inspire les pulsions mimétiques.

La violence des situations vécues par Agatha participe à l'allégorie d'une concurrence littéraire, notamment projetée dans le rapport d'Agatha et de Virginia Woolf, son interlocutrice au téléphone. Le microfilm « roulé dans poing d'Hercule Poirot avec projecteur mini pour consultation message dans paume », révèle en effet à Agatha la liaison secrète de son personnage Hercule Poirot et de « Virginia Wolfa », résolus à tuer « l'aurore impotenta » qu'est devenue Agatha. Or Moraly, dans son récent essai *L'œuvre impossible*, mentionne la dispute, évoquée par Genet, de deux comédiennes « appelant à leur secours "la grande Sarah [Bernhardt]" ». Si concurrence il y a, ce serait encore entre la « grande Sarah » de Genet et mon Docteur Trouille, dont les traits se mêleraient dans ceux du « Grand Merlan » qui secourt Agatha, cette Shrimp écrivaine « du fond des mers ».

Ces remémorations inconscientes (même si l'originalité de la langue forgée par Moraly pour Agatha fait défaut à ma pièce), donneraient un sens très personnel aux affres d'une Agatha vieillissante qui, en 2009, ne « crée plus ». (Je me suis d'ailleurs tari bien plus tôt, en n'écrivant plus aucune pièce.) Le fantôme de mon hypothétique talent se réfléchirait aussi bien dans celui de Virginia Woolf, interlocutrice et rivale d'Agatha, que dans le « Grand Merlan », qui réinsuffle à celle-ci un peu de l'imagination qu'elle a perdue. L'échange téléphonique entre Agatha et Virginia n'est pas plus fantomatique que le rapport, vécu comme une communication téléphonique, de Miss Shrimpton et de « l'âme des grands magasins », qui lui annoncent la venue du Docteur Trouille.

Enfin, si Moraly a mis beaucoup de lui-même dans son Agatha, l'engouement de ce personnage pour « Le fantôme de Roland Barthes » ne peut pas ne pas m'évoquer celui que j'ai moi-même eu pour Barthes, dont Moraly n'avait cure en 1975. La déclaration du fantôme en question : « Tes rêves ne t'ont pas trompée », est empreinte d'une ironie inconsciente, à l'égard des attentes spirituelles de tout jeune lecteur de Barthes à cette époque.

Ces échanges spirituels incontrôlés, mis en abyme dans l'univers sous-marin de Moraly, peuvent rester inconnus du lecteur des *Merveilles…* L'esprit des lecteurs sera toujours assez enrichi par les effets de miroir où se perd l'identité d'Agatha. Leur moire, sous le doigt de Moraly, restitue le flux invisible qui relie tous les êtres. Il ne m'appartient pas de dire si ce sens mystique, avec lequel s'est confondue ma vie de chercheur et de poète, est présent dans *Que vais-je me mettre ce soir ?* N'importe, ce *Chef-d'œuvre* moralyen mérite ce nom dans la mesure où il redonne à l'Androgyne, à travers le délire d'Agatha, la valeur ésotérique qui émerge moins bien dans *Les catcheuses*. (L'Androgyne se poétise d'ailleurs dans la variation du genre et celui du nombre, entre les *Tombeaux de poupées* et *Le tombeau des Beaux-arts.*) On pourrait d'ailleurs se noyer, en sondant la valeur métaphorique du « fond des mers » d'Agatha, ces mers « où sont tombés les mots de tous les marins du monde ».

Un tombeau des mots, donc. Il serait indigne de Moraly et de moi-même, de terminer cet article par ces considérations intertextuelles. Moraly appréciera mieux la mise à jour d'une autre source, non littéraire celle-là, de ses *Tombeaux*. En 1971, il avait été impressionné par mon habileté à confectionner, dans une boîte à compas héritée de mon père disparu, une sorte de sarcophage honorant ma future gloire. Un autoportrait psychédélique où je me figurais moi-même, *pauvre petit mort*, en superposant trois silhouettes de carton ornementé, la dernière avec le photomaton de mon visage d'Antinoüs anorexique, rehaussé de touches de gouache. Dans les loges du boîtier, étaient insérés des débris variés, cachets de somnifère, mais encore un mystérieux message sur un morceau de papier toilette roulé sur une allumette. Mieux que mes collages poétiques de cette époque, ces vestiges exprimaient ce que je considérais — et Rimbaud n'y était pour rien — comme ma fin artistique.

On ne saurait mesurer tout à fait l'énigme du rapport inconscient de l'esprit de deux poètes[31]. « Insondable caprice des étoiles », comme dit Moraly dans « Ri-

[31] Le seul tableau du *Tombeau des Beaux-arts* qui se présente comme un dialogue, « Olga pleure de rage », pourrait infléchir cette énigme dans son sens le moins favorable. Ce tableau est d'ailleurs la reprise, avec maintes variantes, du tableau portant le même titre, qui referme le *Tombeau des poupées* de 1983. Mais si dans *Tombeaux des poupées*, la violence a le dernier mot avec une situation où s'infantilise l'horreur du Double, elle est dépassée dans le *Tombeau* de 2003, où « Olga pleure de rage » est suivi par le « Final » : *Les Merveilles du fond des mers ou le tombeau d'Agatha Christie*.

Moraly, dans « Olga pleure de rage », donne des couleurs féériques mais atroces au mythe des frères ennemis, incarné par deux « cousines ». (Dans la version présentée en 1983, la piécette découpée en « chapitres » commençait par une courte présentation dont le titre, « Les deux cousines », m'évoque une plaisanterie qu'à dix-neuf ans, en 1972, je m'étais permise en visitant Moraly.) Le thème de la jalousie, celui de la substitution d'identité, donnent un sens très personnel, pour le lecteur que je suis, à cette piécette. Deux occurrences de la « rencontre d'une camarade d'école » ont une saveur aussi bien rétrospec-

ta-Aglae, sœurs siamoises » (*Tombeaux de poupées*). Dans son *Tombeau des arts* de 2003, Moraly qui a certainement dés longtemps oublié mon sarcophage et sa momie, dresse ainsi le tombeau de « Michel Ange », dans « la nécropole des momies jouets » : « Ils m'ont exécuté parmi mes sarcophages, dans mon propre jardin, désert miniature » où « j'ai vu brûler mes archives […] mes opéras peints à la main »… En 1971, j'avais tort de me croire mort, et plus encore de douter que je deviendrai un Ange. N'importe, ces coïncidences ne font qu'un avec l'objet du théâtre futur, favorisant selon Moraly des échanges spirituels ignorant l'espace et le temps, à l'instar des textes sacrés qu'il associe lui-même à sa vision du théâtre.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

---

tive (à l'égard de nos échanges d'autrefois, plus souvent délicieux qu'électriques) que prophétique : si l'article présent est une nouvelle « rencontre ».

Mais si Moraly s'identifie à « Olga Cœur d'Or » (un Or extrait du nom de M-Or-aly »), je ne me reconnais guère dans sa cousine « Gigi l'Horreur », ni dans la camarade qui, sitôt rencontrée par Olga, lui « vole sa chaîne d'or avec le petit cœur qu'elle avait reçu pour son anniversaire ». Ces deux personnages incarnent plutôt le côté sombre de Moraly, dont je ne dirai rien. Le titre de ce conte, « Olga pleure de rage », jette d'ailleurs un doute sur ce partage des rôles : un non sens, dont l'origine et à chercher dans le mythe incarné par la « mère Fouettard […] ivre de rage » et par un « Père Fouettard […] fou de rage ». Le « courage » d'Olga est quand même celui de Moraly, qui projette dans ses œuvres le tourment dont les « beaux-arts »sont tissés. Le messianisme de ce geste, s'il n'est pas entier, n'en est pas moins désigné comme tel avec humour syncrétiste dans le seul nom de « [Agatha] Christie ».

LA TEMPORALITÉ DANS *LE NAVIRE FANTÔME*, PIÈCE CONÇUE PAR LA TROUPE DE RENATO SARTI

La pièce *La nave fantasma* (*Le navire fantôme*), conçue et mise en scène en 2004 par la troupe « *Teatro della cooperativa* » de Renato Sarti[1], est l'adaptation pour le théâtre (2004)[2] d'un épisode dramatique : le naufrage, le 25 décembre 1996, d'un petit navire transportant des immigrés clandestins indiens, pakistanais et sri-lankais au large des côtes siciliennes. Les 283 victimes de cette terrible catastrophe ont fait l'objet, malgré le témoignage des survivants, d'un silence coupable des autorités et des médias pendant plusieurs années.

Ce n'est qu'en 2001 que le quotidien *la Repubblica* publie un article sur cet événement, apportant des informations précises sur l'emplacement de l'épave et les réactions des pêcheurs du petit village de Portopalo, qui avaient décidé de jeter à la mer les dizaines de cadavres trouvés dans leurs filets pour ne pas déclencher une quelconque recherche officielle, susceptible d'entraver leur activité.

La nave fantasma, écrite par les comédiens Renato Sarti et Bebo Storti avec Giovanni Maria Bellu[3], l'auteur de l'enquête journalistique qui a levé le voile sur un événement aux implications dérangeantes, se veut une réflexion sur le thème de l'immigration, qui constitue un phénomène fondamentalement nouveau et inquiétant pour les Italiens. La venue massive d'individus relevant de systèmes culturels très différents est ressentie, en effet, comme une intrusion dangereuse et entraîne des réactions hostiles fort complexes.

Le discours théâtral utilisé par les auteurs de la pièce, qui emprunte une alternance originale des registres comique et tragique pour faire passer un message de dénonciation d'un tel oubli, sera examiné tout particulièrement pour analyser la portée du choc culturel dont il est question. Ce choc se complique, en l'occurrence, de la crainte du métissage et d'une perte d'identité d'autant plus redoutée qu'elle a été acquise assez tardivement (l'unité italienne remonte à 1861) et qu'elle demeure fragile.

Dès la scène de la découverte d'un corps, au début de l'action dramatique, le thème de la couleur de la peau et de la différence de l'autre est posé de façon

---

[1] Cette compagnie a été fondée en 2002 par le dramaturge et metteur en scène Renato Sarti. Elle a son siège à Milan, dans le quartier périphérique de Niguarda. Sur la grande variété des productions théâtrales italiennes et sur le rôle important des approches expérimentales, au sein du désordre somme toute fructueux qui caractérise l'organisation matérielle et la programmation des compagnies à l'époque actuelle cf. M. Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Roma, Carocci, 2004.

[2] Cette pièce a obtenu, en 2005, le prix Gassman / Città di Lanciano pour le meilleur texte théâtral italien.

[3] L'enquête journalistique est devenue ensuite un livre : Giovanni Maria Bellu, *I fantasmi di Portopalo. Natale 1996 : la morte di 300 clandestini e il silenzio dell'Italia*, Milano, Mondadori, 2004.

explicite, à l'intérieur d'une problématique de l'identité culturelle[4] comme cause récurrente de séparation et de conflits entre les individus.

Comme on pourra le constater au cours de cette étude, il sera question de définir les contours de cet autre qui est porteur de différences considérables, notamment au niveau de la langue et encore plus du domaine culturel hautement sensible représenté par la religion.

S'agissant d'une œuvre théâtrale, toute réflexion sur les implications d'ordre socioculturel ne peut être menée de façon crédible sans tenir compte préalablement de la spécificité du type d'expression artistique en question, à savoir une pièce spectacle, accordant une place importante à la participation du public et véhiculant un message de dénonciation de nature historico-politique.

Au plan de l'organisation technique, *La nave fantasma* est structurée en huit scènes développant l'évocation de l'épisode de ce naufrage meurtrier et surtout

---

[4] Patrice Meyer-Bisch (*Quatre dialectiques pour une identité*, in « Comprendre », n° 1, 2000, pp. 283-284) évoque une définition très convaincante de cette notion, qui tient compte à la fois du particulier et de l'universel : « L'expression *identité* culturelle est comprise comme l'ensemble des éléments de culture par lequel une personne ou un groupe se définit, se manifeste et souhaite être reconnu ; l'identité culturelle implique les libertés inhérentes à la dignité de la personne et intègre dans un processus permanent la diversité culturelle, le particulier et l'universel, la mémoire et le projet ». Dimension première de la dignité humaine, propre du sujet, l'identité est l'objet commun de tous les droits culturels – et de tous les droits de l'homme dans leur dimension culturelle. Cela signifie qu'elle est en interface entre le particulier et l'universel, entre l'un et le multiple, entre l'individuel et le communautaire et entre le patrimoine accumulé ou reçu et les projets. L'individualisme des droits humains est donc ici en jeu, mais ce n'est pas l'individualisme plat qu'on leur attribue facilement. Une philosophie du sujet acteur et auteur correspond plutôt à l'individualisme méthodologique, au sens de Boudon. Selon cette perspective, chacun est acteur de son propre développement en interaction avec autrui. Ainsi l'individu n'est pas isolé, ni non plus à côté d'autrui ; il est un nœud constitutif du tissu social. L'identité est à la fois le résultat et le principe du nœud de relations, ce que je désigne ici par l'expression de « caractère nodal » : *elle est l'entremêlement d'une quadruple dialectique*. Les liens ainsi noués ne sont pas de simples attaches qui limiteraient l'individu, ce sont des chemins, des voies de « communication ». En ce sens, on ne saurait nier qu'il y a bien de l'être commun qui se crée et peut dessiner l'espace d'une communauté. Mais ce n'est ni donné, ni simple. L'individu actionne plusieurs liens à la fois. [...] Je voudrais décrire cette amplitude du sujet selon quatre dimensions, quatre lignes transversales. La personne, aussi bien que les communautés auxquelles elle peut adhérer, joue (est acteur) entre des pôles en opposition dialectique qui garantissent autant d'espaces de libertés. [...] Si le sujet était seulement soumis aux particularismes, il n'aurait aucune marge ; le fait de chercher l'universel dans le particulier lui donne accès à un pôle critique, à une capacité de jugement sur le milieu culturel au sein duquel il vit. Il en va de même pour les trois autres oppositions. Je les indiquerai selon quatre niveaux en réponse aux quatre défauts de perspective : ontologique (universel/particulier), logique (un/multiple), anthropologique (individu/ communauté) et psychosocial (résultat/processus) ».

de l'indifférence médiatique qui continue de l'entourer, de nos jours encore. Deux comédiens, intervenant presque toujours ensemble et de façon étroitement complémentaire, s'emploient à proposer la reconstruction des événements, selon des modalités qui allient, dans l'ordre, le propre de la fiction pour les planches, la formule du cabaret théâtre avec des renvois polémiques répétés à l'actualité politique et une implication constante du public[5], l'enquête journalistique avec un précis support documentaire, la dénonciation des mensonges auxquels les détenteurs du pouvoir institutionnel ont souvent recours au dépens des plus faibles.

La gravité du sujet abordé n'entraîne pas pour autant l'adoption d'un registre dramatique tout à fait conforme, car la dimension tragique de cette histoire est régulièrement l'occasion de situations caricaturales et de parodies où le ton comique est un moyen destiné à attirer l'attention du public, par l'effet du contraste, sur l'enchaînement scandaleux de petites et grandes lâchetés.

Il faut préciser tout de suite que ce « cabaret théâtre tragique », comme les comédiens eux-mêmes le définissent, réunit une panoplie très étendue de façons de construire le discours théâtral, à l'intérieur d'un enchaînement de séquences où l'alternance de fiction pure, d'extrapolations grotesques, de changements brusques de ton et d'évocation documentaire vise à tenir le public en haleine, en l'amenant à se questionner et à poser des questions tout en le divertissant.

La pièce se divise en huit scènes, désignées comme telles par les comédiens dans leurs allocutions incessantes en direction du public.

*** Scène 1**. Deux pêcheurs découvrent accidentellement le cadavre d'un naufragé à la peau sombre dans leurs filets et décident, avec beaucoup de peine, de le jeter à la mer, le privant donc du respect minimal de la condition humaine représenté par la sépulture. Ils sollicitent la participation du public par toutes sortes de remarques, même comiques.

*** Scène 2**. Les deux comédiens-animateurs, toujours habillés en pêcheurs, font monter sur la scène deux spectateurs, censés représenter deux lieux symboliques : Portofino et Portopalo, l'un où une comtesse a disparu en mer, faisant l'objet d'une extraordinaire couverture médiatique et de la mobilisation d'imposants moyens de secours, et l'autre où 283 immigrés clandestins ont péri dans le naufrage d'un bateau trop chargé, par un jour de tempête, laissant les organes de presse presque muets.

*** Scène 3**. Les deux comédiens procèdent à un véritable travail documentaire, lisant un commentaire détaillé et chiffré des différents périples, représentés par une animation projetée sur écran, qui ont été effectués par plusieurs groupes de voyageurs clandestins, notamment indiens, pakistanais et sri-lankais. Ceux-ci se sont

---

[5] Sur les caractéristiques du cabaret théâtre en général et sur son évolution, depuis la fin du XIXe siècle, en France et en Europe (y compris l'impact important de l'expérience de Brecht) cf. Mara Fazio, *Cabaret, anticamera del teatro*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (sous la direction de), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, t. 3, Torino, Einaudi, 2001, pp. 899-919.

retrouvés ensemble, au bout de quelques mois de souffrances inouïes, sur le navire qui a sombré, après avoir payé des sommes d'argent exorbitantes à des intermédiaires et des passeurs internationaux.

*** Scène 4**. Faisant appel de nouveau à un membre du public, les comédiens reproduisent une ambiance de quiz, typique des nombreux jeux diffusés sur les chaînes de télévision italiennes, et l'un des deux va jusqu'à se déguiser grossièrement en assistante aux cheveux blonds. C'est au cours de cette parodie grinçante de quiz qu'on pose des questions sur des propos méprisants d'officiels sur les immigrés et qu'on apprend qu'au début du XXe siècle les immigrés italiens étaient même comparés à des animaux par certains responsables nord-américains. Comme, entre 1875 et 1961, 24 millions d'Italiens ont quitté leur pays pour chercher ailleurs de meilleures conditions de vie et qu'ils ont été confrontés à des réactions hostiles par les populations résidantes, on table sur la nécessité de faire jouer la mémoire des souffrances endurées afin de ne pas provoquer de nouvelles souffrances chez ceux qui partagent, au fond, la condition de paria de beaucoup d'Italiens d'autrefois.

*** Scène 5**. On raconte le drame de deux noyés, dont on a pu retrouver la trace : le jeune Tamoul Anpalagan Ganeshu, mort à l'âge de dix-sept ans dans sa tentative de débarquer en Italie pour rejoindre d'autres membres de sa famille résidant en Angleterre, et le Pakistanais Sied Habib, régulièrement installé en Italie et contraint d'y rentrer comme clandestin, après un retour au pays pour rendre visite à sa mère malade, car il n'avait pas encore obtenu son permis de séjour. Dans les deux cas, les familles respectives ont été confrontées à l'absence d'informations voire même à de fausses informations et à la conséquence d'être empêchées de faire le deuil de leurs disparitions. Ce récit est mené sous la forme d'une chronique très sobre, où l'impact tragique des événements est exprimé par la simple force des données documentaires, étayées par la possibilité de remonter au nom voire au visage des personnes décédées.

*** Scène 6**. Un des comédiens s'adresse au public pour introduire la reconstruction du témoignage d'un pêcheur. C'est au cours de son questionnement qu'on apprend que la tête d'un des naufragés était restée accrochée à un poteau pendant sept heures, à l'extérieur de l'église, avant que les carabiniers ne décident d'intervenir. Tout le monde avait pu constater cela, dans le petit village de Portopalo, mais les autorités s'étaient abstenues de toute réaction officielle et les autorités nationales avaient adopté une attitude similaire, ne rompant leur silence qu'à la suite de l'intervention de quatre prix Nobel italiens.

*** Scène 7**. La représentation continue sous la forme de brèves informations sur les mensonges et l'indifférence des coupables, suivies d'interviews de personnages tels que le capitaine du bateau qui avait ordonné le transfert des clandestins sur un navire beaucoup trop petit, le jour de la tragédie, le premier ministre Romano Prodi ainsi qu'un des notables du parti xénophobe Ligue du Nord[6], Mario Borghezio. Des

[6] Ce parti, fondé dans les année quatre-vingt par Umberto Bossi, a depuis le début une précise vocation autonomiste, réclamant la réforme fédéraliste de l'État italien et allant

profils humains grotesques sont tracés, selon une progression qui vise à montrer les différentes facettes d'une conspiration de l'indifférence, de l'incompétence et de l'hostilité à l'encontre d'un drame finalement déshumanisé. L'absence d'interrogatoire du capitaine par la magistrature, la représentation d'un premier ministre en tenue de cycliste, s'exprimant dans un dialecte presque incompréhensible et soucieux d'apporter de la bonne charcuterie à son interlocuteur politique ainsi que le leader ligueur, montré en train d'éructer et de péter durant un discours qui prône l'exclusion des immigrés sont, au fond, autant de caricatures de représentants d'institutions censées être respectables. Des institutions qui apparaissent ainsi comme irrémédiablement dévoyées de leur rôle officiel et qui sont, dans les faits, trahies par des pantins.

*** Scène 8**. Les deux comédiens miment matériellement le moment du naufrage ayant occasionné des centaines de morts. L'obscurité qui envahit la scène et le bruitage qui évoque la furie des éléments sont accompagnés par la chronique détaillée et sèche des étapes de la tragédie : d'abord les clandestins contraints par la force d'embarquer sur un petit navire, puis les chocs répétés du petit navire contre le bateau Yohan, puis le naufrage et la lutte désespérée de tant de personnes ne sachant même pas nager, enfin les déclarations du capitaine du bateau Yohan, affirmant qu'il a fait tout son possible pour sauver des vies, niant toute responsabilité et soulignant les pratiques malhonnêtes de beaucoup de policiers qui acceptent des pots-de-vin pour permettre des débarquements de clandestins.

Exploitant toutes les potentialités des registres dramatiques et une conception fort actualisée du texte théâtral ainsi que les formes de l'enquête documentaire tout court, *La nave fantasma* est un spectacle dont la nature hétéroclite et foisonnante secoue constamment le public, cherchant à l'impliquer, lors de la reconstruction fictionnelle d'un événement réel, par un jeu de pistes que guette un type particulier de dérision.

Dès le début, avec la scène 1, l'organisation du discours théâtral apparaît connotée par l'adoption d'une triple approche du jeu des comédiens : a) des dialogues inspirés par la réécriture d'une histoire vraie pour le théâtre ; b) des dialogues avec le public qui sont l'occasion, à la fois, d'énoncer des informations indispensables sur les causes lointaines de l'issue tragique et d'élargir le champ de la *fabula* par des divagations comiques et des extrapolations sur d'autres phénomènes de la réalité politique et sociale italienne ; c) une réflexion récurrente, effectuée au moyen de monologues plutôt courts, au cours desquels le débit de parole devient brusquement lent, sur la gravité d'une tragédie qui n'avait rien d'inéluctable et qui amène à chercher des responsabilités et des complicités même là où on ne s'attendait pas à les trouver.

C'est au niveau de la phase de réflexion que cette triple approche révèle systématiquement et de façon on ne pourrait plus explicite la raison d'être de toute

---

jusqu'à proclamer, en 1996, une séparation, éminemment symbolique, de l'Italie du Nord par rapport au reste du pays.

l'orchestration fictionnelle, à savoir l'élargissement du nombre des coupables, l'indifférence de beaucoup trop d'Italiens au sort des immigrés clandestins étant un refus de la mémoire voire de leur propre histoire.

Les modalités du discours théâtral varient sans cesse, allant des interventions des comédiens qui abordent le thème de la mort à travers des réactions de frayeur (lors de la découverte d'un cadavre mélangé aux poissons dans le filet ou de l'épisode du crâne accroché à un poteau) jusqu'à la pantomime grotesque (lorsque le mannequin qui représente un cadavre de naufragé est évacué de la scène par des spectateurs). Ce spectacle n'en demeure pas moins une tentative de synthèse entre plusieurs attitudes possibles face à l'injustice, sur fond de construction progressive d'un véritable socle de réflexions sur le sens à donner à ce drame.

La moquerie n'étant jamais une fin en soi, la dimension comique désigne tantôt un intermède de relative détente, avant d'aborder tel ou tel tournant de la *fabula* (la dérision, au cours de la scène 2, qui frappe des titres de presse de droite, les gags inspirés par l'aspect physique du journaliste Bruno Vespa ou encore par la visualisation des efforts déployés pour secourir une aristocrate dans la baie de Portofino, à l'aide de petits pantins reproduisant les personnages de l'univers de Walt Disney), tantôt un stade beaucoup plus complexe, comme lors du quiz, au cours de la scène 4, où le jeu de questions-réponses aboutit pour la première fois à une mise en parallèle des destinées d'immigrés appartenant à des époques différentes.

Cela vaut la peine, à cet égard, d'examiner de près la nature de certaines de ces questions.

On demande à un membre du public d'attribuer la paternité exacte, parmi trois ténors du parti xénophobe de la Ligue du Nord, de chacune des remarques suivantes sur les immigrés :

- ces immigrés plus petits ne peuvent être alphabétisés ;
- plongés dans un sombre silence, ils ont un air de stupidité animale qu'on retrouve seulement chez les moutons à l'abattoir ;
- nous n'avons pas de place, dans ce pays, pour un type d'homme ayant un esprit nullement supérieur à celui du bœuf, dont il est le frère.

Le comédien qui joue le rôle du présentateur explique ensuite, après une réponse forcément erronée car la question a été mal posée à dessein, que de telles remarques concernent les Italiens et émanent à la fois du rapport officiel de la commission américaine sur l'immigration, établi en 1911, et d'un texte publié dans ce même pays en 1922.

Puis c'est au tour de questions où l'on montre que, dans le passé, les Italiens cherchant à s'expatrier avaient fait l'objet de traitements inhumains ou de jugements dégradants, comme lors de la tentative de débarquement en Uruguay, en 1884, d'un bateau transportant 1333 personnes originaires de la ville de Trévise et contraint de retourner en Italie, sans bénéficier du moindre secours sanitaire bien qu'une épidémie mortelle ait fait des ravages à bord, ou à propos de la classification comme prostituées des femmes vénitiennes, à l'occasion du congrès international sur la traite des blanches, en 1902, sans oublier, enfin, le triste sort des mil-

liers de jeunes enfants utilisés, à Chicago, dans des tâches pénibles de ramoneur à cause de leur petite taille.

L'importante phase du quiz se termine par une question que le présentateur se pose à haute voix et qu'il étend en même temps au public et à tous les Italiens : « Comme il y a eu un total imposant de 24 millions d'immigrés italiens dispersés dans le monde entier, entre 1875 et 1961, ne serait-il pas plus normal que les Italiens aient des sentiments de plus grande solidarité humaine envers les étrangers qu'ils croisent en nombre croissant dans leurs villes car ils sont, d'une certaine façon, leurs ancêtres dans la quête d'un bien-être matériel et d'un bonheur qui leur a valu tant d'humiliations et des conditions d'exclusion trop souvent insupportables ? »

C'est là, pour la première fois dans la pièce, que l'on met l'accent explicitement sur une identité de l'immigré qui traverse les époques et les frontières géographiques ponctuelles, devenant une sorte de condition permanente de déracinement culturel, aggravée par des difficultés d'ordre matériel ainsi que par l'hostilité du regard des autres et marquée par une souffrance qui n'a même pas le droit de s'exprimer.

Or, l'hostilité dont il est question dans *La nave fantasma* vient de ceux qui ont eu, dans leur cercle familial proche ou lointain, des immigrés et il y a donc lieu de se poser des questions, notamment sur ce refus de reconnaître l'effet de miroir qu'entraînent ces nouveaux venus tant décriés, comme la progression dramatique s'empresse de le souligner au cours de l'avant-dernière scène.

La seconde partie de la scène 7 propose, en effet, l'image caricaturale d'un premier ministre totalement déconnecté de la réalité et de ses responsabilités, enfermé dans une utilisation du dialecte qui se solde par un cafouillage linguistique presque incompréhensible, et surtout le portrait à la fois risible et inquiétant d'une des figures marquantes de la Ligue du Nord, le député Borghezio. Le pantin truculent et vulgaire présenté sur la scène, qui est censé imiter ce dernier dans le but de servir les lois de la comédie, ne s'éloigne pas tellement de son original, avec son vocabulaire minimal et sa rhétorique de client de bistrot obtus. Tout en suscitant l'hilarité du public, il rappelle que les propos exprimés par de tels personnages possèdent la redoutable force de l'argumentation outrancière, dont la dimension comique ponctuelle cesse d'être une caractéristique en soi à partir du moment où la démesure renvoie au discours manipulé et manipulateur de ceux qui ont le pouvoir.

Le simulacre de discours proposé en dit long sur les débordements possibles d'une telle démesure : « Chers Padaniens, cette année-ci, les patriotes padaniens me disent qu'il n'y aura plus de crèche traditionnelle place du dôme, à Milan ; dans les écoles, on dit que Jésus-Christ sur la croix est un petit cadavre... Le château des Sforza représente la gloire de Milan, autrefois grande capitale... Nous ne voulons plus voir les derrières des moudjahidins sur nos places... Ces sales musulmans sont en train d'insulter la religion chrétienne... C'est depuis la bataille de Poitiers, cela fait donc mille ans que nous vivons sous la menace de l'Islam... Ces

gens-là ne méritent que d'être brûlés vifs... Citoyens padaniens, sortez la Padanie qui est en vous ».

Les lieux communs, les fantasmes et la stupidité tout court d'un racisme aveugle sont réunis dans un concentré de misère morale sans queue ni tête. L'absence de véritable argumentation logique est corroborée par la gestuelle et le ton excité de la voix d'un comédien qui a recours, dans sa façon de s'exprimer, à une alternance ininterrompue de bruits qui évoquent un univers nauséabond, aux sens propre et figuré, car ses propos sont entrecoupés d'éructations et de mimes de pets. Ce portrait d'un de ceux qui sont définis comme « nos pires ennemis » par l'autre comédien suscite l'hilarité du public à cause d'une imitation aux contours certes forcés qui vise néanmoins juste. Car on restitue l'état d'esprit de fond qui régit la volonté d'exclusion, en l'occurrence de l'immigré musulman, perçu comme une menace permanente pour la communauté des Italiens du Nord. Ceux-ci ont atteint depuis quelque temps le statut de nantis et sont nombreux à craindre de le perdre en acceptant les mélanges de couleurs de peau et de culture.

Le message renvoyé par cette partie finale de l'avant-dernière scène est celui d'une séparation qu'on veut maintenir vis-à-vis des nouveaux désespérés qui frappent à la porte, censés pouvoir entraîner un dangereux processus de déchéance à la fois économique et identitaire. D'où une diabolisation de l'autre à plusieurs égards étonnante, d'autant plus qu'elle apparaît s'afficher tout particulièrement auprès d'une communauté qui a été pendant longtemps parmi les plus pauvres de la Péninsule et qui a contribué massivement, dans le passé, aux vagues migratoires en direction des Amériques comme des pays européens les plus développés.

Si l'on aborde la question en évoquant la confrontation complexe entre groupes ethniques, on n'est pas assuré pour autant, comme on pourra le voir, de parvenir à une explication exhaustive des données en place.

La notion de frontière définissant le groupe ethnique, introduite par l'anthropologue Fredrik Barth, est fondée notamment sur la volonté de ses membres de se différencier et sur l'utilisation de certains traits culturels comme marqueurs identitaires[7]. Des marqueurs qui sont revendiqués, dans un cas de figure

[7] Cf. Fredrik Barth, *Les groupes ethniques et leurs frontières*, in Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1999, pp. 213-214 : « Si un groupe maintient son identité quand ses membres entrent en interaction avec d'autres, ceci implique qu'il y ait des critères pour déterminer l'appartenance et des façons de rendre manifestes l'appartenance et l'exclusion. Les groupes ethniques ne sont pas simplement ou obligatoirement fondés sur l'occupation de territoires exclusifs ; et les divers modes par lesquels ils se maintiennent, non seulement par un recrutement qui aurait lieu une fois pour toutes, mais par une activité continue d'expression et de validation, méritent d'être analysés. De plus, cette frontière ethnique canalise la vie sociale ; elle implique une organisation souvent très complexe des comportements et des relations sociales. Identifier quelqu'un d'autre comme appartenant au même groupe ethnique que soi implique que l'on partage avec lui des critères d'évaluation et de jugement. De là les deux acteurs en viennent à assumer qu'ils jouent au fond « le même jeu », et cela veut dire qu'il y a entre eux un

tout à fait exemplaire et directement lié à l'histoire événementielle au sein de laquelle se situent les événements décrits par *La nave fantasma*.

C'est depuis les années quatre-vingt, en effet, qu'une grande partie des Italiens relevant de la Padanie, une vaste aire géographique devenue synonyme d'opulence par le succès original d'un capitalisme de type familial, ont affiché des sentiments indépendantistes voire séparatistes et procédé à une véritable mise en question tous azimuts de leur place à l'intérieur de la Péninsule italienne.

Il s'agit là d'un phénomène qui englobe, entre autres, un sentiment de méfiance à l'égard d'un pouvoir central ressenti comme lointain et peu équitable, la fierté d'avoir atteint d'extraordinaires performances économiques et d'appartenir à la prestigieuse réalité à part que représenterait le Nord, un sentiment de partage des mêmes convictions et des mêmes valeurs que les voisins germaniques ou encore les peuples celtiques, une nette prise de distance vis-à-vis des membres d'une civilisation méditerranéenne irrémédiablement inférieure que seraient les Italiens du Sud, le régionalisme et le soutien apporté à la Ligue du Nord[8] comme seul moyen de

---

certain potentiel de diversification et d'expansion dans leurs relations sociales qui est susceptible éventuellement de recouvrir l'ensemble des différents secteurs et domaines d'activité. Inversement, une dichotomisation des autres comme étrangers, comme membres d'un autre groupe ethnique, implique de reconnaître des limitations dans la compréhension commune, des différences dans les critères de jugement des valeurs et des actes, et une restriction de l'interaction aux seuls secteurs présumés offrir des possibilités d'intercompréhension et d'intérêt mutuel. Ceci permet enfin de comprendre une forme de maintien des frontières, par laquelle persistent les unités et les limites culturelles. Les processus de maintien des frontières ethniques se produisent aussi dans des situations de contact social entre des individus de cultures différentes : les groupes ethniques ne persistent comme unités significatives que s'ils impliquent des différences de comportement marquées, c'est-à-dire des différences culturelles persistantes ».

[8] Sur le manque de véritable perspective historique de certains théoriciens de la séparation entre Nord et Sud de la Péninsule cf. Ruggiero Romano, *Paese Italia. Venti secoli di identità*, Roma, Donzelli, 1994, en particulier pp. VII-XVII. Le journaliste Elio Comarin (*Rupture à l'italienne. Église, mafia, communisme*, Paris, Hachette, 1994, pp. 133-134) résume pertinemment les remarques de cet historien : « Pour Ruggiero Romano, auteur du pamphlet *Paese Italia*, au-delà de l'idée de nation, qui circule en Italie seulement depuis deux siècles environ, il existe un « pays » (*paese Italia*) qui remonte, lui, jusqu'aux populations pré-romaines. "L'histoire de l'Italie est la somme de différentes histoires locales. Le liant de tout ceci ne peut être que ce que j'appelle « pays », c'est-à-dire les éléments de base d'une certaine communauté italienne : le manger et le boire, la religiosité, les jeux, la vie sociale et même les jurons". Comme son collègue Piero Camporesi, Ruggiero Romano pense qu'un livre comme *La science de la cuisine* de Pellegrino Artusi – qui s'est vendu à plus de 640 000 exemplaires – "a plus œuvré pour l'unification nationale italienne que le fameux roman d'Alessandro Manzoni *Les Fiancés* que tout élève italien est obligé d'apprendre presque par cœur. Romano s'oppose ouvertement aux intellectuels proches des ligues, qui "refont l'histoire, sans la connaître", à commencer par l'idéologue attitré de la Ligue lombarde, le professeur Miglio. "Miglio, dit Romano, établit une distinction entre

dresser une barrière face au mouvement de mondialisation économique de l'époque actuelle, une intolérance viscérale à l'encontre des Italiens du Sud et des immigrés en provenance d'autres continents, jugés coupables d'une forme d'invasion abusive et déprédatrice de régions prospères, qu'ils contamineraient avec leurs mœurs et leur penchant pour des pratiques illégales voire criminelles.

Ce processus identitaire résulte, au fond, du ressentiment des gens du Nord qui, étant persuadés de subir une injustice aux multiples visages, finissent par revendiquer une place à part pour la population qu'ils désignent comme leur communauté et par prôner, à la suite de cela, une marginalisation des autres. D'où la création d'une frontière qui relève de l'imaginaire et des structures mentales, bref un état d'interaction problématique entre groupes ethniques et sociaux qui se côtoient et une tendance à identifier des différences au-delà même des caractéristiques ethniques. Car les Italiens du Sud sont assimilés à une communauté qui dérange, ne serait-ce qu'à cause de stéréotypes et de jugements approximatifs liés à des phénomènes de criminalité de souche méridionale tels que la mafia sicilienne ou la camorra napolitaine.

Or, si l'existence d'une telle situation peut aider à expliquer l'attitude hostile d'un certain nombre d'Italiens du Nord à l'encontre des immigrés, elle ne suffit néanmoins pas pour donner la clé d'interprétation de l'indifférence, se muant à plusieurs reprises en hostilité, avec laquelle les Italiens représentés dans la pièce abordent le phénomène de l'immigration.

Certes, la population immigrée ne cesse d'augmenter considérablement depuis les années quatre-vingt et l'Italie est passée assez brutalement de la condition de pays d'émigration[9] à celle de lieu de transit ou d'installation définitive pour un nombre d'immigrés se situant, en 2013, à plus de cinq millions d'individus, tous

---

Italiens méditerranéens et Italiens européens, mais il ignore que les études géopolitiques les plus récentes ont démontré que la Méditerranée ne se limite pas aux côtes, et que Lyon, Vienne, Genève et Toulouse sont en réalité des villes méditerranéennes... Miglio croit à la légende selon laquelle les empires allemand et austro-hongrois étaient très respectueux de leurs sujets. Visiblement, il n'a jamais lu le roman de Heinrich Mann : *Le sujet*" ».

[9] Concernant l'émigration permanente, D. Mack Smith (*Storia d'Italia 1861/1969*, trad. it., Roma-Bari, 1987, pp. 357-360) rappelle que le nombre d'Italiens résidant à l'étranger est passé de 220 000 (77 000 en France, 47 000 aux États-Unis, 18 000 au Brésil et en Argentine), en 1861, à plus de neuf millions (dont trois millions et demi aux États-Unis), en 1927. C'est au cours des années cinquante que les flux migratoires italiens se concentrent essentiellement vers la Suisse et l'Allemagne, l'Italie du Nord devenant, à partir de 1958, l'objectif principal des déplacements massifs des natifs les plus pauvres (plus de 900 000 entre 1958 et 1963), en provenance notamment des régions méridionales (cf. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, trad. it., Torino, Einaudi, 1989, p. 297). Voir aussi R. Paris, *L'Italia fuori d'Italia*, in R. Romano – C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, IV, t. 1, Torino, Einaudi, 1987, pp. 525-620.

flux et catégories confondus[10]. Il a fallu mettre en place, souvent dans la hâte et sous la pression des événements, un cadre normatif et des structures allant de l'accueil à l'apprentissage de la langue en passant par le logement et le regroupement familial[11], sans que l'immigration soit perçue autrement que comme phénomène globalement négatif, à tolérer et réglementer pour en réduire les retombées sur une population indigène fondamentalement désemparée et peu désireuse d'établir un véritable processus de communication[12]. Il y a eu donc d'importantes formes de rejet et une tendance de fond à entraver la mixité et les contacts avec les nouveaux venus.

Cependant, les problèmes évoqués jusqu'ici, qui sont liés en grande partie à l'impact concret et bien visuel de cette nouvelle réalité, ne constituent que le socle de cette méfiance de fond, que d'autres éléments, moins matériels et moins perceptibles à première vue, contribuent à consolider voire à pérenniser. Il faut probablement se tourner vers le domaine des données symboliques que véhicule l'immigration, à l'aune du travail accompli par la mémoire des Italiens eux-mêmes sur leur passé d'immigrés. Une mémoire qui se situe justement comme élément problématique voire comme occasion manquée, notamment d'une investigation menée jusqu'au bout. Car on a trop souvent omis d'évaluer la signification de tel ou tel épisode d'intégration contrastée et de repérer, par conséquent, d'éventuelles similitudes avec ce que vivent les immigrés installés de façon plus ou moins stable sur le territoire italien.

L'écrivain Carmine Abate[13], issu d'une région calabraise où vit une communauté linguistique de souche albanaise et connaissant les problèmes de

---

[10] Ces données ont été communiquées par le très officiel Dossier statistique sur l'immigration 2013 (http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/11/13/immigrazione-in-italia-51-milioni-di-stranieri-rappresentano-un-beneficio-da-14-miliardi/776070/, site consulté le 20/12/2013). Elles revoient à la hausse les chiffres publiés par l'ISTAT (l'Institut italien de la statistique : http://www.istat.it/it/archivio/96694, site consulté le 19/12/2013), qui recensaient, au début de l'année 20123, 4 387 721 personnes. Voir aussi Valerio Castronovo, *Album italiano. Vivere insieme. Verso una società multietnica*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

[11] Ce n'est qu'en 1990 que le parlement italien introduit une loi (loi Martelli) réglementant de façon globale le nouveau phénomène de l'immigration. Les lois Turco-Napolitano (1998) et Bossi-Fini (2002) procèdent à des aménagements normatifs importants afin de mettre fin, entre autres, ou du moins de faire face de façon plus efficace aux flux migratoires clandestins, dont les débarquements sauvages comme celui évoqué par *La nave fantasma* sont l'exemple le plus frappant.

[12] Cf. P. Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato. 1980-1996*, trad. it., Torino, Einaudi, 1998, pp. 121-128.

[13] Né en 1954, il a fait ses études universitaires à Bari et exerce actuellement la profession d'enseignant dans la région de Trente, dans le Nord de l'Italie. Il est l'auteur, avec Meike Behrmann, de l'ouvrage *Die Germanesi* (Frankfurt-New York, 1984), une recherche socio-anthropologique sur l'émigration, et de plusieurs textes narratifs, dont *La moto di Scander-*

l'immigration en tant qu'ancien migrant en Allemagne, est intervenu sur la question de cette mémoire étonnamment chancelante. Il estime, d'après sa double expérience de membre d'une minorité linguistique et d'Italien récemment confronté à la réalité du déracinement, que la longue histoire de l'émigration nationale a engendré, de façon paradoxale, un réflexe de rejet de cette réalité, notamment par le rejet de la réalité qui se rapproche le plus d'elle, à savoir le profil globalement dramatique et peu gratifiant du phénomène migratoire. Seule une revalorisation de l'expérience migratoire nationale pourrait déclencher, d'après lui, un changement radical de l'attitude des Italiens à l'égard des immigrés, en les amenant à voir, par exemple, les aspects positifs de la présence d'autres communautés ethniques et par là d'autres systèmes culturels[14].

Il s'agirait donc d'arrêter de censurer la mémoire et de renvoyer, de façon peu rationnelle, ce passé uniquement à ses connotations de misère matérielle et de détresse, dans le contexte d'un pays sous-développé et apte surtout à faire grimper sa courbe démographique, mais d'assumer pleinement, en revanche, ce qu'on a été, en situant les expériences vécues sur l'axe chronologique de la longue durée et en procédant à une analyse plus apaisée de la situation.

Cette crainte non avouée qu'on peut déceler est, en définitive, occasionnée par un effet de miroir, le migrant qui débarque en Italie pouvant rappeler le profil de l'Italien migrant d'autrefois, susceptible de rappeler des souvenirs de précarité économique et de mauvaise intégration sociale tout en posant, dans l'urgence, la question de l'interculturalité[15] et en particulier de la recherche de nouveaux repères

---

beg, (1999), *Tra due mari* (2002), *La festa del ritorno* (2004), *Il mosaico del tempo grande* (2006) et *La collina del vento* (2012), qui lui ont valu plusieurs prix littéraires de renom.

[14] Cf. Francesco Argento, *La letteratura della migrazione in Italia*, in M. Calabrese, C. Peverati, P. Trabucco (a cura di), *Atti Convegno « Culture della migrazione e scrittori migranti »*, Ferrara, 19-20 aprile 2002, version électronique in :
http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/Letteratura%20dell'immigrazione.htm,
(site consulté le 23/01/2007).

[15] Sur la distinction entre multiculturel et interculturel cf. A. Nouss, *Plaidoyer pour un monde métis*, postface de D. Bensaïd, Paris, Textuel, 2005, pp. 23-24 : « Le multiculturel est un concept opératoire propre à décrire et définir une situation sociale réunissant au sein d'une entité urbaine, régionale, nationale ou supranationale, plusieurs groupes communautaires, égaux en nombre et importance ou non, hiérarchisés ou non. Exemples à grande échelle : la civilisation romaine, l'empire des Habsbourg, l'Empire ottoman, les anciens royaumes et Empires africains ou nombre d'États occidentaux actuels. [...] L'interculturel soutient une visée conceptuelle différente. La notion sert à cerner, aux plans individuel ou collectif, les dynamiques de rencontre, d'échange (sinon d'affrontement ou de rejet) qui s'établissent lorsque deux ou plusieurs communautés sont en contact. Il ne saurait s'employer sans prendre en compte les données socio-économiques et le cadre politique d'accueil car les groupes en présence n'ont pas une jouissance égale de leurs biens et profils culturels ».

afin d'établir une communication entièrement nouvelle entre perceptions du monde très différentes.

Et là encore le problème tient moins aux difficultés matérielles, notamment linguistiques, du processus de communication, qu'au domaine des données symboliques et des structures mentales qui marquent, en général, la façon de vivre des individus et certains de leurs actes, chargés de valeurs majeures (les relations familiales, le domaine des croyances et des rites religieux, la spécificité des traditions ethniques, les étapes fondamentales de l'histoire événementielle).

On doit à une jeune femme écrivain d'origine somalienne, Igiaba Scego[16], issue de la seconde génération de l'immigration, des remarques fort éclairantes sur la complexité de la notion identitaire et sur les avatars des tentatives d'enfouissement dans la culture du pays d'accueil.

C'est dans le conte *Saucisses*[17], au titre fort emblématique, qu'elle mène une réflexion en deux temps sur les tiraillements provoqués par sa double identité, autour de l'histoire d'une musulmane qui cherche à franchir, sans y parvenir, la frontière de l'interdit de la viande de porc pour atteindre une improbable intégration de pure façade. Elle énumère, dans le passage qui va suivre, tous les éléments qui éveillent à tour de rôle, chez elle, le sentiment d'une double identité :

> « Je me sens somalienne quand : 1) je bois du thé avec la cardamome, les clous de girofle et la cannelle ; 2) je dis mes cinq prières quotidiennes en direction de la Mecque ; 3) je porte le dirah ; 4) je parfume la maison avec de l'encens ou de l'ounsi ; 5) je vais aux mariages où les hommes, assis d'un côté, s'ennuient, alors que les femmes, de l'autre côté, dansent, s'amusent, mangent... bref profitent de la vie ; 6) je mange de la banane avec du riz, et préparés ensemble bien sûr ; 7) nous faisons cuire un grand plat de viandes avec du riz ou de l'angeelo ; 8) nous recevons la visite de nos parents du Canada, des États-Unis, de la Grande-Bretagne, de Hollande, de Suède, d'Allemagne, des Émirats Arabes et d'une longue liste d'États que je ne peux pas citer ici, pour des raisons de place, des parents tous déracinés comme nous de la mère patrie ; 9) je m'exprime en somalien et j'interviens d'une voix très aiguë dans une conversation animée ; 10) je regarde mon nez dans le miroir et je trouve qu'il est parfait ; 11) j'ai des chagrins d'amour ;

[16] Née à Rome en 1974, elle est la fille d'Ali Omar Scego, ancien ministre somalien des Affaires Étrangères. Titulaire d'une maîtrise en littératures étrangères et d'un doctorat en pédagogie, elle est l'auteur des romans *La nomade che amava Alfred Hitchcock* (2003), *Rhoda* (2004) et *Oltre Babilonia* (2008). Concernant ce cas précis de métissage culturel, il faut rappeler qu'une partie de la Somalie est devenue une colonie italienne en 1905 et que l'ensemble de ce pays a été placé sous tutelle italienne par l'ONU de 1950 à 1960.

[17] Cf. G. Kuruvilla, I. Mubiayi, I. Scego, L. Wadia, *Pecore nere. Racconti*, Roma-Bari, 2006, pp. 23-36.

12) je pleure sur ma terre ravagée par la guerre civile ; 13) je fais mille autres choses, et j'en oublie encore !

Je me sens italienne quand : 1) je prends un petit-déjeuner sucré ; 2) je vais visiter des expositions, des musées et des monuments ; 3) je cause sexe, hommes, déprimes avec mes amies ; 4) je regarde les films d'Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Totò, Anna Magnani, Giancarlo Giannini, Ugo Tognazzi, Roberto Benigni, Massimo Troisi ; 5) je mange une glace à 1,80 euros, aux éclats de chocolat, à la pistache, à la noix de coco sans Chantilly ; 6) je me rappelle par cœur tous les mots du poème du *5 mai* d'Alessandro Manzoni ; 7) j'écoute à la radio ou à la télévision la voix de Gianni Morandi ; 8) je suis émue lorsque je regarde dans les yeux l'homme que j'aime, l'entends parler dans son joyeux accent du Sud et je sais qu'il n'y aura pas d'avenir pour nous ; 9) j'aboie des injures comme une louve, pour les raisons les plus variées, contre le premier ministre, le maire, l'adjoint au maire, le président de service ; 10) je gesticule ; 11) je pleure pour les partisans, qu'on oublie trop souvent ; 12) je fredonne *Un anno d'amore* de Mina sous la douche ; 13) je fais mille autres choses, et j'en oublie encore !

Quel problème que cette identité, et si on la supprimait ? Et les empreintes ? À supprimer aussi ! »[18].

Ce n'est pas par hasard que la suppression pure et simple de l'identité est évoquée, tel un rêve impossible. Une identité qu'il est toujours inconfortable d'assumer quand on est en position de demandeur et donc de faiblesse, comme dans le cas des immigrés, et que des traits physiques extérieurs de nature raciale ou la condition de clandestin s'ajoutent pour compliquer le stade du regard des autres.

C'est en stigmatisant le mauvais accueil réservé par la riche Europe aux désespérés de la diaspora migratoire que cette même Igiaba Scego souligne, lors d'une intervention ponctuelle sur la question, que ce phénomène peut être constaté en Italie depuis plus de trente ans, ce qui devrait amener à utiliser avec plus de prudence, d'après elle, les arguments de la nouveauté et de l'urgence pour proposer une excuse quelconque des multiples formes d'intolérance et de rejet décelées[19].

Il est finalement fort plausible que de tels problèmes renvoient plus généralement à une interculturalité qui se heurte aux impasses de fond de l'identité nationale italienne, ce terme désignant en l'occurrence l'ensemble des données historiques qui ont façonné un profil global de ce qui est susceptible de synthétiser la condition d'Italien.

---

[18] *Ibid.*, pp. 29-30. J'ai procédé à la traduction en français du passage cité.

[19] Cf. le texte de sa communication, lors du IVe Colloque international sur la littérature de la migration, organisé à Mantoue (Italie), le 3/04/2004, par le Centre interculturel de la province de Mantoue : http://www.eksetra.net/stampa/stampa.php?id=12, site consulté le 19/03/2007.

L'historien Galli della Loggia a évoqué, à juste titre, plusieurs causes du retard de l'Italie par rapport à la modernité, au niveau de la relation entre les institutions de l'État et la dynamique de la vie politique et sociale[20].

Issue d'une révolution d'en haut, en 1861, et manquant d'une quelconque tradition de structure étatique digne de ce nom, l'Italie a importé de façon très artificielle, à savoir du modèle constitutionnel du Royaume piémontais ou du système de l'administration centrale français, son organisation institutionnelle. Cela a entraîné le résultat pervers d'une totale subordination des mécanismes institutionnels vis-à-vis de la politique, devenue le véritable arbitre de toute dynamique sociale, au nom d'une disjonction nette voire d'une séparation entre le domaine de l'État et de ses manifestations, tant concrètes que symboliques, et la politique. L'identification des Italiens à tel ou tel regroupement politique a été systématiquement un moyen de revendiquer l'appartenance à de multiples formes de communauté et de consolider des liens interpersonnels foncièrement incompatibles avec la notion globalisante d'État. D'où le développement exponentiel de phénomènes tels que la primauté de l'univers familial, le corporatisme, l'esprit de clocher et la tendance à privilégier la région voire le lieu natal par rapport à la patrie dans le cadre des référents identitaires[21].

J'ajouterai que c'est cette identité nationale cherchant encore ses repères, plus d'un siècle et demi après l'Unité, qui semble être souvent à l'origine des réactions de fermeture de nombreux Italiens lorsqu'ils entrent en contact avec des immigrés relevant de systèmes culturels très différents. Une fermeture se traduisant parfois par l'exclusion de l'autre qui n'est rien d'autre que le reflet d'un manque d'assurance en soi, de la peur de perdre ce qu'on n'est pas assuré de posséder pleinement[22].

La tragédie humaine représentée par *La nave fantasma* est la mise en scène pour le théâtre de cette peur, tout particulièrement d'un choc culturel pouvant signifier une mise en question de ce qu'on a acquis avec beaucoup de peine.

---

[20] Cf. E. Galli della Loggia, *L'identità italiana*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 139-165.

[21] *Ibid.*, pp. 142-148.

[22] Cf. M. Lazar, *L'Italie à la dérive*, Paris, Perrin, 2006, pp. 98-99 : « Tous les sondages enregistrent la progression de la sensibilité nationale des Italiens. Au début des années 1990, 63 % se sentaient fiers de l'être, ils sont maintenant plus de 80 %, chiffre supérieur à la moyenne enregistrée dans l'Union européenne. Néanmoins, le sentiment national italien reste ambivalent. Il s'accompagne d'une méfiance à l'égard de l'État et des institutions, parfois d'un rejet de l'étranger. Il n'est donc guère civique, mais relève des sensations diffuses, de la conscience de la richesse culturelle, d'attitudes et de pratiques supposées spécifiques, notamment l'« art de s'arranger », l'ingéniosité, l'inventivité. Ainsi, un sondage réalisé en mars 2001 par la société Poster-LaPolis énonce les motifs de ceux qui se sont déclarés fiers d'être italiens. En premier lieu, à 98 %, viennent le patrimoine culturel et artistique, et les beautés naturelles du pays ; puis, à près de 83 %, les valeurs civiles du passé, la Résistance et le Risorgimento ; à près de 76 % le caractère des Italiens ; à 69 % la Constitution, loin devant l'économie et les chefs d'entreprise (50,4 %) ».

Les modalités adoptées pour la représentation empruntent la double voie de la reconstruction documentaire du périple des immigrés et de l'histoire emblématique de l'un d'entre eux, d'un côté, et de l'évocation des différentes formes de rejet que sont l'indifférence des médias et des autorités, la méfiance généralisée et les dérives xénophobes, de l'autre.

La notion de temps résultant de ces huit scènes est celle d'un temps des séquences théâtrales extrêmement mouvant. Un temps qui s'exprime par des retours permanents dans un passé plus ou moins lointain, appelé à fournir un appui documentaire.

On peut relever une véritable progression dans le discours dramatique finalisé à la dénonciation de cette tragédie, le point culminant étant constitué, au cours de la scène 7, par les répliques presque incompréhensibles du chef du gouvernement et l'allocution grotesque d'un responsable de la Ligue du Nord. Ce sont là, selon toute vraisemblance, les deux aspects d'une même démission face à la justice et à la condition humaine, la langue de bois de l'un pouvant être la prémisse du vide que les excès néfastes du discours de l'autre sont susceptibles de combler.

Cette pièce relève du théâtre à thème et on peut peut-être lui reprocher de s'être conformée de façon on ne pourrait plus stricte à l'objectif visé, à savoir dénoncer un engrenage pervers, qui finit par broyer tout le monde, du moins sur le plan moral. Elle a néanmoins le mérite de porter un regard original sur une histoire vraie et de savoir faire mal en mobilisant les esprits des spectateurs sur les zones d'ombre de la crispation éveillée par l'immigration et sur les arrangements, plus ou moins conscients, qu'on a trop souvent tendance à concevoir, du côté des populations des pays dits d'accueil.

La tragédie évoquée est relayée d'ailleurs par l'actualité internationale car les multiples conflits qui ravagent, depuis plusieurs années, le monde musulman ne cessent d'entraîner d'incessants flux migratoires incontrôlés, avec leur lot de souffrance et de mort, notamment à la suite de naufrages répétés près des côtes siciliennes[23].

Si l'Italie actuelle n'est certainement pas comparable à « un taudis dont les propriétaires ont réussi à s'acheter un poste de télévision », selon une formulation polémiquement outrancière exprimée par Pier Paolo Pasolini en 1963[24], il n'en demeure pas moins que l'acceptation d'une grande différence de l'autre, de surcroît économiquement démuni, constitue un problème majeur de son récent statut de puissance économique mondiale et donc de pays devant nécessairement admettre et

[23] La « série noire » des bateaux transportant des immigrés clandestins qui font naufrage près des côtes italiennes ne s'est pas arrêtée ces derniers temps. C'est encore au début du mois d'octobre 2013 que plus de trois cents désespérés ont trouvé la mort au large de l'île de Lampedusa. Voir, à ce sujet, Charlotte Bozonnet, *Lampedusa seule au monde*, in « Le Monde », 13/10/2013.

[24] Cf. P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita, 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Roma, Liberal Atlantide Editoriale, 1995, pp. 57-58.

promouvoir un véritable processus de communication avec des populations issues d'autres horizons culturels.

La mémoire courte voire niée qu'on peut relever chez les personnages de *La nave fantasma* n'est finalement rien d'autre qu'un rejet inconscient du passé. Un passé qui fait mal parce qu'il renvoie au profil d'une Italie marquée par la précarité économique et par toutes sortes de faiblesses. Ce malaise correspond, au fond, à une perception du temps et de l'histoire considérablement faussée, chez beaucoup trop d'Italiens, par un manque de lucidité critique et par de vieux complexes d'infériorité, notamment dans les domaines des institutions et de la politique.

Les formes esthétiques, dont le spectacle théâtral n'est pas la moindre, peuvent alors contribuer à apaiser une telle perception, en la débarrassant de ses peurs et de ses vieux démons.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

TEMPS ET ESPACE DANS TROIS PIÈCES DE SAM SHEPARD : *COW BOYS # 2, A LIE OF THE MIND* ET *KICKING A DEAD HORSE* (1967, 1987 et 2007)

Introduction

Trois pièces : *Cow Boys # 2*[1], *A Lie of the Mind*[2], *Kicking a Dead Horse*[3] pour essayer de faire ressortir un élément constitutif, infiltré dans l'architecture de chaque pièce, qu'est la temporalité, gestion du temps mais aussi de l'espace appartenant à la fiction, déroutante lorsqu'il s'agit de la découvrir dans le théâtre contemporain. Son expression peut être logique, repérable mais elle est le plus souvent défaite de son repère réaliste pour s'adapter à la versatilité des circonstances scéniques. La temporalité est un signe qui intègre la sémiotique des pièces au même titre que les autres signes visibles et audibles que sont les décors, les accessoires et la sonorisation. Ces signes, dont la temporalité qui fait l'objet de cet article, ne demeurent jamais à l'état d'éléments vides de sens, ils appartiennent à la stylistique de l'œuvre et à son sémantisme qui ouvre la voie au sens profond de chaque pièce.

Shepard écrivait ses premières pièces d'un trait suivant l'*Action Painting* (peinture automatique) de Jackson Pollock pour préserver la spontanéité du premier jet, pour créer devant les spectateurs « l'événement », véritable *ici et maintenant*, récréatif dans son esprit, tout au moins à ses débuts. *Cow Boys # 2* appartient à cette lignée de pièces qui se déroulent en temps réel : le temps de la pièce est celui de la représentation. Bien que cette pièce contienne plus que le « jeu » qu'il prétend lui donner et si son œuvre confirme son attachement à cette motivation première, le délire scriptural de ses débuts d'écrivain s'est rapidement associé à l'approfondissement des thèmes que lui imposait son imaginaire. Les deux autres pièces continuent toujours son désir premier de faire du théâtre un espace de jeu avec, en plus, la maturité de l'écrivain acquise au fil de l'écriture de son œuvre. Elles englobent cette part de sa personnalité qui libère son imaginaire et ses obsessions tout en le structurant et l'approfondissant, lui permettant d'enrichir son énergie initiale

---

[1] Sam Shepard, *Cow Boys # 2*, *The Winter Repertory 4*, *Mad Dog Blues § Other Plays*, Michael Feingold/General editor, distributed by WORLD PUBLISHING NY. *Cow Boys # 2* a été créée au Mark Taper Forum à Los Angeles en novembre 1967. Cette pièce est une ré-écriture de la première du même nom en 1964 mais qui a été perdue.

[2] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, Methuen Modern Plays, London 1987. Cette pièce a été créée au Promenade Theatre de New York en décembre 1985. Harvey Keitel y tenait le rôle de *Jake*, et James Gammon celui de *Baylor*.

[3] Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, Faber and Faber, London, 2007. Cette pièce a été écrite pour l'Abbey Theatre de Dublin mais aussi pour l'acteur Stephen Rea, grand ami de Shepard et interprète de nombreux rôles dans son théâtre.

dont le ressort est l' « image », sa vision qui va faire naître un personnage ou une scène et les faire vivre dans l'événement théâtral.

Ces trois pièces ont fait l'objet d'un choix dont le critère a été leur espacement chronologique : *Cow Boys # 2* (1967) représente ses tout débuts d'écrivain et la recherche de son style, *A Lie of the Mind* (1987) vingt années plus tard, est un aboutissement de ce style et de l'exploration de sa thématique, *Kicking a Dead Horse* (2007) est un regard plein de nostalgie et d'humour sur un sujet qui le passionne en permanence : l'Ouest et sa conquête. Dans ces trois pièces qui représentent plus de quarante années d'écriture et qui ponctuent chacune une œuvre abondante, c'est l'orientation et l'évolution de ces inspirations et surtout d'un style pour trouver « son » rythme et celui donné à ses personnages, l'usage du temps réel, fictif et subjectif, qui retiendront l'attention.

Sam Shepard lui-même n'est pas indifférent au temps qui ponctue une pièce quand il affirme son impossibilité à déterminer « quand » terminer une pièce: « *Je préférerais tout autant ne jamais terminer quoi que ce soit. (…) Une résolution n'est pas une fin. C'est une strangulation*.[4] »

Apparaît ici la cruauté obligée du dramaturge, sa ligne conductrice qui motive son écriture et l'obligation d'endiguer le flux et l'explosion de son imaginaire, la confrontation du contenant et du contenu, de la scène et du temps dans des connotations subtiles qui infiltrent dans « le jeu pour le jeu » un questionnement formulé à l'infini sur le sens de l' « homme américain ». Cette confrontation semble comparable à une bataille entre l'auteur et son œuvre, ce qu'il veut mettre, inscrire dans son écrit et ce que la scène va pouvoir/devoir représenter. Il semble que ce soit dans ce tiraillement que s'inscrit la temporalité dans l'œuvre de Shepard, dans la frénésie de la découverte, le lâcher de ses personnages et la soudaine strangulation qui l'oblige à tout arrêter alors même qu'il a provoqué un événement scénique devenu incontrôlable, irrésolu ou insoluble et lui donne ce sentiment d'inabouti que pointe Ellen Oumano dans sa biographie de Shepard : « *On ressent à la lecture de son œuvre les signes d'une vague attente, l'impression d'un manque, de quelque chose de manqué.* (…)[5] »

Cow Boys # 2 : Parler sans cesse et s'activer pour tenir

C'est l'impression que donnent les personnages de *Cow Boys # 2*, héros qui « passent » le temps au gré des sujets de conversation, se transformant et changeant, au fil de leur imagination, de temps et de lieu, dans une tranquille simplicité.

---

[4] *Idem*, p. 4. Ellen Oumano se réfère ici à une interview de Shepard accordée au *New York Times* en 1980 : *« I never know when to end a play….I'd just as soon not end anything.*(…) *A resolution isn't an ending ; its a strangulation*. »

[5] Ellen Oumano, *Sam Shepard, The Life and Work of an American Dreamer*, St Martin's Press, NY, 1986, p. 4 : *We sense in his work intimations of a vague longing, a sense of something missing and missed.* (…)

Très courte pièce de vingt pages elle se joue sur une scène dépourvue de décor si ce n'est un chevalet de sciage et un gyrophare fixé dessus qui clignote tout au long de la pièce. Stu et Chet en sont les deux héros mais, régulièrement, deux autres personnages Man Number One et Man Number Two, habillés en noir et assis chacun à une extrémité du chevalet, interviennent, sifflent, traversent la scène, pareils à des arbitres. Le jeu des éclairages pointe les changements de lieu et de moment et selon son intensité et sa teinte il signalera la grisaille du temps, le ciel et la nuit étoilée ou la douceur du soleil et la chaleur torride. Le réalisme temporel et spatial se limite à ces signes et les deux personnages semblent être tout à leur aise dans un lieu qui leur semble familier, scrutant le ciel et engageant leur conversation de façon surprenante au signal de Man Number One : « *Il va pleuvoir*.[6] » Le chant d'un criquet en fond sonore mêlé à des bruits de marteau et de scie qui se font entendre en alternance dans le lointain et que Stu et Chet ne semblent pas entendre, permet au spectateur d'en conclure qu'ils se trouvent dans un lieu habité, à la campagne vraisemblablement. Les deux personnages ne sont préoccupés que par la pluie, leurs spéculations se portent sur la taille des nuages et sur la dernière fois qu'ils ont vu de tels nuages *:* « *…ça fait un bout d'temps, y'a un an, peut être plus, peut être deux ou trois ans…*[7] » Quand soudainement Man Number Two se met à siffler ce qui provoque une transformation des deux personnages en deux autres aux noms différents : Chet devient Mel et Stu devient Clem. La conversation suit son cours, mais les voix et les allures diffèrent, ils semblent transplantés dans un autre temps, l'Ouest d'autrefois, ils sont à présent âgés mais leur conversation s'épuise et les oblige à réintégrer leur premier personnage. Commence alors une dispute au sujet de leur impossibilité à trouver une suite à leur conversation sur la pluie. « *Et alors !* », ne cesse de répéter Chet à Stu qui finit par lui dire que leur vie en dépend : « *Afin que tu puisses rester en vie quoi*.[8] »

Les personnages se promènent dans le temps, un aujourd'hui et un autrefois imprécis, ils ne sont soumis à aucune contrainte que de « jouer ». Leur existence se façonne au « maintenant » de leur jeu, à la tirade qui va en déclencher une autre. La référence à « hier » de *Stu* pour expliquer ses exercices physiques est une ouverture possible sur une vraie conversation quand tout à coup il se met à pleuvoir. Faut-il regretter leur discussion ou les sentir sauvés du vide conversationnel qui les menaçait l'instant d'avant ? La pluie déclenche une réaction de joie hystérique des deux personnages, jeunes puis vieillards à nouveau, atteints d'une sénilité infantilisante lorsqu'ils se roulent dans la boue imaginaire. Ils se retrouvent sur le dos et c'est l'occasion d'une nouvelle scène : l'observation du ciel et leur longue implication dans l'identification de la Grande Ourse. Enchaînement saisissant de candeur qui marque leur unique nécessité qui est de gérer leur temps avec pour

---

[6] *Cow Boys # 2*, opus cité p. 131 : *Man Number One : (off left) It's going to rain*.
[7] *Idem*, p. 132 *: Chet : …A piece a time. …off a year or so…/ Could be two or three year…*
[8] *Idem*, p. 134 : *Stu : So ya can stay alive or something*.

souci le bonheur d'y parvenir. Le temps n'est pour eux qu'une succession de présents qui les mène à leur insu dans un délire surréaliste.

La pièce a son tempo, les diverses « couches » de personnages fonctionnent et les scènes se succèdent : mime, mélancolie, souvenirs, fantasmes. Quand soudainement son rythme est brisé par l'incursion de Man Number One et Man Number Two qui font entendre leurs voix en même temps que celles des deux compagnons. Alors que Chet et Stu fantasment goulûment sur leur petit déjeuner, s'entend en arrière fond la discussion des deux autres personnages sur la précarité de leur vie. Surimpression de l'abondance et du manque, d'un rêve et d'une réalité en simultané. Contribuant à cet effet de brouillage, de gommage presque de l'action principale, des bruits de klaxons d'abord faibles puis s'amplifiant envahissent l'espace scénique : « *bruits de klaxons* », puis « *Klaxons de plus en plus fort.*[9] »

L'instant de félicité que fut le petit déjeuner pour Stu et Chet subit une menace autre, celle du soleil que simule l'éclairage, trop fort, brûlant, qui les fait transpirer et sentir mauvais et amène Chet à se questionner : « *Quelle heure est-il ?*[10] ». Rappel surprenant au temps et à une réalité, affolement et repli de Chet dans son rôle de vieillard qui regagne l'Ouest où l'eau était une préoccupation et dont ils risquent de manquer *:* « (…) *C'est parti pour la chaleur. On va avoir chaud pendant des jours, faut qu'on trouve de l'eau.* (…)[11] »

La sonorisation, jusqu'à présent ponctuée par les coups de sifflets, est renforcée par les klaxons puis par les coups de fusils de l'attaque d'indiens et le bruit de chevaux au galop provoquant une cacophonie qui va monter en puissance jusqu'à la fin de la pièce. L'Est civilisé et l'Ouest sauvage dans un affrontement de suprématie, d'affirmation de notoriété spatiale et temporelle. Ceci dans l'indifférence de Stu et Chet concentrés sur leur propre problème, celui de la quête d'un abri pour se protéger du soleil et des oiseaux de proie. Enfermés dans leur « temps », ils continuent à jouer leur vie, exclus de la cacophonie grandissante du monde autour d'eux.

L'absence de but, la banalité de leur vie, l'insouciance qu'ils affichaient ne peuvent exclure la souffrance et la peur. Ils ne sont pas de retour à leur point de départ, ils ont avancé au gré de leur imaginaire et de leur mémoire et se sont trouvés confrontés à leur solitude et à leur impuissance face aux éléments. Pire, ils ne sont le souci de personne, ils n'existent plus.

La légèreté de la pièce est radicalement contrée dans ses dernières lignes où quelques secondes de jeu (de trop ?) l'ont fait basculer dans une réalité tragique.

---

[9]*Idem*, p. 147 : *Car horns are heard offstage* (2 fois) ; p. 149 : *Car horns sound offstage* ; p. 151 *: Car horns are heard softly offstage* ; p. 152 : *The horses and Indians join with the car horns offstage and build in volume to the end of the play* ; p. 152 *: The sound builds to its full loudness.*

[10] *Idem*, p. 150 : *What time is it ?*

[11]*Idem*, p. 151 : (…) *We're in fer some hot days now, and we got to find water.* (…)

En ne parlant plus, en ne réagissant plus, Stu a signé son arrêt de mort et entraîne son compagnon avec lui qui n'a plus de raison d' « être ». La lecture du script de la pièce par les deux « arbitres », par-dessus les deux protagonistes, n'est qu'une pirouette cynique pour mettre fin à leur mort décidée, reprise en boucle, circularité d'une existence dénuée de sens.

Ce recours au « parler pour ne rien dire », allusion au théâtre de Beckett dans une version américaine, est un artifice subtil qui donne l'illusion de la superficialité : deux personnages/marionnettes insouciants, heureux ensemble, qui discutent de la pluie et du beau temps, qui jouent aux cowboys et aux indiens.

Dans cette réécriture de sa toute première pièce, Shepard façonne déjà son théâtre où parler sera vital, y intègre aussi le motif de toutes ses pièces, l'Ouest, qui se pose déjà en quête alors qu'il découvre New York. Il sera mimétique car les personnages ne se réfèrent pas à un éventuel passé pour combler un manque diégétique, ils cumulent présent et passé successivement dans un temps réglé sur l'enchaînement de leurs transformations. Cette imbrication des temps, un présent « réaliste » et celui d'une mémoire imprécise mais obsédante, provoque dans les dernières lignes de la pièce la perturbation de Chet qui ne sait plus dans quel temps il est et quel nom il doit utiliser pour s'adresser à Stu et le faire revenir à la vie, il est terrorisé et s'immobilise le regard vers le ciel : « *On n'entend plus de bruit* ». Chet « *regarde le ciel*[12] ». Le Temps s'est arrêté, l'image finale est angoissante. La strangulation a eu lieu.

Cette pièce dans sa première version était à l'affiche en 1964 aux côtés de *The Rock Garden*, elles ont fait la popularité de Shepard qui n'a plus cessé d'écrire et s'est laissé envahir par sa vision du théâtre pour parvenir à une de ses grandes réalisations, parfait aboutissement d'une part de sa quête entamée dans ses « *family plays* », qu'est a *Lie of the Mind*.

A Lie of the Mind : deux espaces ennemis à des « miles » l'un de l'autre avec au milieu le vide et l'obscurité

Une page de didascalie décrit l'organisation de la scène de *A Lie of the Mind*. Une rampe accédant à un espace surélevé au-dessus et couvrant le fond de la scène, un autre espace scénique moins élevé sur la partie droite du devant de la scène. Le centre de la scène reste vide pour suggérer l'espace infini et *n'allant nulle part* comme le suggère Shepard. À l'extrême gauche de la scène se trouve un autre espace scénique également surélevé. L'ensemble est de couleur sombre. Seront dressées, aux deuxième et troisième actes, des cloisons pour délimiter l'intérieur de ces espaces pour y recréer de nouveaux espaces, en faire des lieux de retranchement ou d'intimité des deux « familles » devenues ennemies tout en conservant l'espace vide et infini initial.

[12] *Idem*, p. 152 : *The sound offstage stops suddenly. Chet stares at the sky.*

Comment mieux suggérer le sentiment d'étrangeté dans cette étendue immesurable qui sépare les deux familles? Immensité qui suggère aussi l'impossible communication. L'ouverture de la pièce confirme le sentiment de distance inscrit déjà dans la complexité architecturale de la scène lorsque Frankie essaie de répondre à l'appel de Jake, son frère, ivre et en détresse. Son état l'empêche de parler et Frankie ne parvient à retenir que l'essentiel de l'appel de son frère : qu'il a tué sa femme. La scène est étirée hors de ses limites pour figurer la distance entre les deux personnages, Frankie est dans une cabine téléphonique au fond de la salle, derrière les spectateurs, tentant de comprendre Jake au fond de la scène empêtré dans le fil du combiné, l'éclairage focalisé sur les personnages tranche avec l'obscurité de la salle et souligne la distance et l'impuissance : « *Impression d'espace noire et de distance énorme entre les deux personnages, chacun isolé dans sa flaque de lumière. On entend leurs voix tout d'abord dans la nuit noire.*[13] »

L'espace, la distance, l'obscurité dessinent le motif premier de la pièce qu'est la solitude dans son sens métaphysique de coupure du monde et de désintégration humaine mais aussi spatio-temporel dans un sens impliquant, outre le repli, la quête et le mouvement, la nécessité de parcourir l'étendue, aussi menaçante soit-elle, pour rejoindre l'autre dans son territoire physique et/ou mental. L'alternance des scènes basculant d'un côté à l'autre de la scène, allant d'une famille à l'autre, leur donnant en quelque sorte le même temps de parole, s'enchaînent dans un effet de simultanéité et rythment un temps non mesurable, essentiellement émotionnel tout en procurant au spectateur l'impression d'ubiquité, de télescopage des temps en un seul.

Les sept scènes du premier acte exposent dans chacune l'état de choc du couple et l'outrage subi par les familles. Les quatre premières scènes se passent la nuit suivant l'agression et la lune participe au lien entre les deux époux déchirés. La lune est complice de cet espace à part, onirique, qui unit les deux époux séparés, mais possédés, l'un de l'autre. Ils sont coupés de l'espace et du temps concrets de la scène mais leur amour survit encore et ils se cherchent et s'appellent, leurs voix traversant l'espace et le temps. Beth dans son cri : « *Il est mon cœur*[14] », cœur s'étirant à l'infini du temps et de l'espace jusqu'à Jake dans sa vision de Beth trois scènes plus loin, son dos contre le sien, belle et attirante, vision si réelle qu'il veut la rejoindre : « *Jake va vers elle mais elle disparaît dans le noir.*[15] »

Jouxtant cet onirisme, la réalité familiale confère à la pièce son naturalisme et le traumatisme du couple réveille le sens clanique qui fait se regrouper les familles pour afficher leur hostilité au clan ennemi. Pourtant la douleur du couple Jake/Beth fait rejaillir à l'intérieur des deux clans toutes les douleurs que le temps

---

[13] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, opus cité, p. 1 : *Impression of huge dark space and distance between the two characters with each one isolated in his own pool of light. Their voices are heard, first in pitch black.*

[14] *Idem*, p. 21 : *HEEZ MY HAAAAAAAAAAAAAAAART !!!*

[15] *Idem*, p. 41 *: Jake makes a move toward her and the light on her blacks out.*

et l'habitude ont recouvertes : Lorraine revoit en Jake, son fils, la réplique de son mari alcoolique et toujours absent, sa rancœur est devenue agressivité ; Meg, la mère de Beth, réfugiée dans son amnésie, s'arrange de l'autorité de Baylor, son mari, et de la violence de Mike, son fils, les mâles qui assurent la perpétuation de la tradition.

Le prétexte est donc la violence de Jake qui a frappé Beth par jalousie, la réaction est celle du repli des familles sur elles-mêmes et la reprise en main des « enfants » par leurs parents. Entre leurs quatre murs et de chaque côté de la scène, les familles entament un face-à-face à des centaines de kilomètres les unes des autres qui va les plonger dans leur passé saturé d'histoires non résolues, de mensonges, de pérennisation d'archétypes aliénants. Dans ces espaces étouffants qui ravivent pratiques et souvenirs, un défi au temps s'engage de chaque côté de la scène pour changer ou conserver la figure imposée du passé, il est relayé par la voix des personnages, leurs langues déliées qui tirent leur verve et leur énergie de la vie ou de leurs pratiques mises en péril.

Hors de ces espaces « protecteurs » et protégés, le noir domine, symbolique hors temps effrayant ou frontière que Baylor et Mike contrôlent à tour de rôle avec leur fusil de chasse et que Frankie puis Jake vont affronter, sans arme, dans la peur mais décidés, pour rejoindre Beth qui s'est repliée à l'intérieur d'elle-même, prisonnière-absente du clan de ses parents.

L'architecture complexe de la scène s'accorde à la complexité des situations à l'intérieur de ces deux camps peuplés de personnages aux rancœurs ravivées et que l'envie d'exister va faire bouger. L'urgence, le besoin d'agir vont amener certains personnages à traverser temps et espace et naviguer entre le bien-fondé de leur quête et le surréalisme de sa réalisation.

Trois actes pour faire, dire et rêver une autre façon de vivre

Parcourir près de mille kilomètres de nuit et en quelques heures de voiture pour Frankie est réaliste ; que Jake les parcoure à pied, à moitié nu un drapeau américain autour du cou, en plein hiver, de nuit et dans la neige, est héroïco-comique tout autant qu'invraisemblable mais indéniablement théâtral. Que Lorraine choisisse de brûler son passé d'un côté de la scène et que Meg en ressente la chaleur de l'autre, dans sa froide maison isolée dans la neige, est une métaphore ; le leurre est contenu dans la beauté de l'image.

Les actes les plus extrêmes se jouent sur le fil tendu à l'extrême du réalisme. La pièce est une course contre le temps mais avec lui aussi et il faudra les actes 2 et 3 pour franchir les frontières séparant ces pôles : la volonté de Frankie à la fin de l'acte 1 qui part rejoindre Beth et s'assurer qu'elle est vivante et la folle décision de Jake à l'acte 3 qui « s'évade » de chez Lorraine, sa mère, à pied pour les rejoindre. À tour de rôle, ils s'enfoncent dans le *nulle part* obscur que figure le centre de la scène. Ces traversées de l'espace, cet écrasement du temps, aussi volontaires qu'invraisemblables, se font sans questionnement, ils rentrent dans la

linéarité temporelle de la pièce et correspondent à proportion égale à l'exploration des mémoires qui ont figé les cœurs de ceux qui sont restés dans le vide de leur vie. Jake refuse de se souvenir du jour où il a provoqué la mort de son père en le faisant boire, c'est Sally qui rompt le pacte qu'elle avait fait avec lui et raconte l'épisode meurtrier à Lorraine, leur mère. Pour autant, c'est la marque de ce meurtre qui conduit Jake vers Beth, vêtu du blouson de son père, de ses médailles et du drapeau américain enroulé autour de son cou pour affronter sa famille, subir l'humiliation de Mike, pour dire son amour à Beth et son incapacité à l'aimer à cause du mensonge dont il est le dépositaire éternel : « *Jake : (À Beth très simplement) Ces choses, dans ma tête, me mentent. Tout ment. Me raconte une histoire. Tout en moi ment. Mais toi. Tu restes. Tu es vraie. Je te connais maintenant. (…) Je t'aime plus que cette vie. Tu restes. Tu restes avec lui. C'est mon frère.*[16] » Pour Beth, Jake n'est plus qu'un rêve, elle ne l'entend plus, ne le reconnaît plus.

La scène finale de la pièce est proche, à sa façon, de la cacophonie de *Cow Boys # 2,* dans l'anarchie de son déroulement. C'est dans la ferme glaciale de Baylor que vont se retrouver les chefs de clan pour remplir leur mission : Frankie veut remettre Beth à Jake, Mike joue enfin son rôle de tortionnaire en avilissant Jake puis en brutalisant Beth et Jake pour sauver l'honneur de sa famille. Baylor déconcerte par son cynisme qui envoûte Meg par son pliage troublant de naïveté du drapeau américain. Ce plaisir auquel s'adonne Baylor réveille tous les rêves de cette dernière et les rend tous deux sourds à la terreur de leur fille devant Jake, qu'elle ne reconnaît plus, et aveugles à la barbarie de leur fils qui, sa tache accomplie, quitte la maison où la tradition n'est plus respectée. Meg demeure sous le charme de Baylor jusqu'à ce que son regard soit attiré et fusionne pour ainsi dire avec l'autre côté de la scène. En simultané, très loin, dans l'autre espace se joue une autre partie dont Meg ressent l'effet. Lorraine veut faire face à la désertion de ses hommes et avec sa fille décide de se débarrasser des souvenirs et du passé en mettant le feu aux photos de son bonheur avec un homme qui l'a trahie et des fils qui lui ont menti. Lorraine a décidé de rechercher ses racines en Irlande et d'y emmener Sally pour repartir à zéro mais, avant cela, savourer sa décision :

> *Sally : On va brûler la maison ? (…)*
> *Lorraine : On va prendre une allumette et l'allumer, la balancer dans le tas et courir. C'est comme ça que j'ai toujours fait.*
> *Lorraine : Peut-être qu'on courra pas. (…) On le regardera brûler un petit moment. Peut-être qu'on chantera. Qu'on dansera. Ensuite on se tournera et on s'en ira. En marchant.*[17]

---

[16] *Idem,* p. 128-129 : *Jake : (To Beth, very simple) These things – in my head – lie to me. Everything lies. Tells me story. Everything in me lies. But you. You stay. Your are true. I know you know.* (…) *You stay with him. He's my brother.*

[17] *Idem,* p. 119 : *Sally : Well, what're we gonna do, burn the house down ?* (…) *Lorraine : Well, ya light one a' them Blue Diamond matches and toss it in there and run. That's the*

La détermination modèle le temps, c'est elle qui a fait avancer la pièce, lui a donné son rythme. La vision d'un futur radicalement différent du passé se fait dans l'apaisement, en marchant, comme le précise Lorraine.

L'absence de contrainte déborde du réalisme pour lequel Shepard n'a aucune considération. La scène sert l'impulsion, permet l'expression de l'imaginaire et du questionnement. Les personnages se sculptent au gré de leur compréhension de leur vie qui se manifeste dans leurs emportements, abattements ou moments de réflexion – et que la scène montre au détriment de tout réalisme temporel. L'action réfute ce principe pour libérer la tension émotionnelle, la laisser atteindre son paroxysme. La temporalité dans *A Lie* s'intègre dans la stylisation nécessaire pour contrecarrer la fiction sociale qui se profile dans le préambule et qui détournerait de l'enjeu profond de la pièce : le mensonge ou l'illusion qui est l'enjeu profond du conflit, la nécessité de la femme dans un monde d'hommes. Et de sa poésie aussi quand Meg est face à cette désillusion qu'elle lit dans l'image finale de la pièce : « *On dirait un feu dans la neige*[18]. » Cette image est l'expression de l'éphémère et de contraires inconciliables. Le mensonge consiste en la tentation de croire en l'illusion, en la beauté de l'image.

Quant à Lorraine, saisit-elle vraiment ce que sous-entend son propos lorsqu'elle répond à Sally qu'elles retrouveront en Irlande de la famille ou des ancêtres ?

…

> *Y'a toujours quelqu'un qui reste pour continuer. Y'a toujours au moins un empoisonneur qui a résisté. On cherchera jusqu'à ce qu'on trouve qui c'est.*[19]

Pour continuer quoi au juste ? Le même mensonge que questionne Jake : « *Pourquoi, dites-moi, les hommes mentent-ils aux femmes ?*[20] »

Une vingtaine d'œuvres d'importance séparent Cow Boys # 2 d'*A Lie of the Mind*, jouée en 1985, une dizaine séparent cette dernière de *Kicking a Dead Horse* créée à l'Abbey Theatre de Dublin en 2007. La même obsession dans le sujet, la même fulgurance poético-lyrique qui ne s'encombre d'aucun impératif temporel réaliste se retrouvent dans cette courte pièce, monologue d'un nostalgique

---

way I always did it. (…) *Lorraine : Nah, maybe we won't run. Maybe we'll just stand out there on the front lawn, the two of us and watch it burn for a while. Sing a song maybe. Do a little jig. Then we'll just turn and walk away. Just walk. …*

[18] *Idem*, p. 131 *: Meg : (Still with hand to her cheek) Looks like a fire in the snow.* (…)

[19] *Idem*, p. 119 : *…Someone's always left behind to carry on. There's always at least one straggler left behind. Now we'll just ask around until we find out who that is.* (…)

[20] *Idem*, p. 37 *: Jake : …Why do you think men lie to women ?*

du passé qui célèbre sa grandeur et sa chute avec l'autre héro sans lequel l'Ouest n'aurait pu être conquis : le cheval.

Kicking a Dead Horse : quête d'un héro abandonné par son cheval et seul avec « lui-même » dans l'immensité

Alors que les personnages de la pièce précédente traversaient l'immensité hostile pour aller à la rencontre du civilisé, cette immensité devient ici un lieu de pèlerinage. Hobarth est en quête d' «authenticité », pour ne pas dire de purification, pour avoir détourné l'héritage de ses ancêtres, avoir fait sa fortune sur leur dos. Enfourchant une monture et équipé de l'attirail nécessaire, il part à la rencontre de l'Ouest. Sa première épreuve sera d'être « débarqué » de son cheval qui s'écroule sous lui et le laisse à même le sol. Dépourvu du moyen d'accomplir sa quête, il réalise dans le même temps qu'il ne sait pas où il est et comment il retrouvera sa voiture, ne sachant plus non plus où il l'a laissée. Ses jumelles, qu'il porte sans cesse à ses yeux pour scruter l'horizon, ne lui montrent que l'immensité et le vide au milieu desquels il se trouve.

À la complexité scénique de *A Lie*, *Kicking a Dead Horse* oppose la simplicité de *Cow Boys # 2,* elle en diffère par la distance et l'humour, l'affection que donne l'auteur à son héro qu'il largue pourtant sur le lieu de sa quête, seul et face à lui-même. Il le veut comme un clown qui émerge d'un trou qu'il est en train de creuser pour enterrer son cheval, ses regards allant du trou au public *: « (…) chacun de ses « regards » doit être clair et appuyé à la façon d'un clown de cirque classique.* (…)[21] ».

De ce clown sort un personnage qui exprime à lui-même sa colère contre son cheval mort et contre son idée stupide de partir à la quête de son authenticité : « (…) *Tu te souviens du moment clairement, comment ça t'es venu à l'idée. Surprenante : « AUTHENTICITÉ ».* (…)[22] ». Puis qui enchaîne sur un ton à peine rassuré la peur de la solitude et le sentiment d'angoisse qui se manifestent à lui sous la forme d'une présence qu'il ressent : « (…) *As-tu la moindre impression de la présence de quelqu'un qui écoute ? Qui écoute,* (…) *Juste le son, je crois*. (…)[23] ».

L'humour permet la mise à distance, mais n'empêche pas la réflexion du personnage. L'impression qu'il n'est pas seul et qu'il va devoir vivre ce moment avec cet inconnu, autre lui-même ?, l'amène à former le vœu qu' «ils » s'entendent tout au long de ce périple qu'Hobarth, le héros, qualifie de « situation » : « (…) *La*

---

[21] Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, opus cité, p. 10 : … *Each of his « looks » should be very distinct and deliberate in the mode of a classic circus clown.* (…)

[22] *Idem*, p. 12 : (…) You *remember the moment very clearly – how it came to you. Surprising : « AUTHENTICITY ».* (…)

[23] *Idem*, p. 13 : *Do you have the least little sense of the presence of another being – listening ? Listening -* (…) *Just the sound, I guess.*

route va être longue, dure et rocailleuse. Je ne suis pas sûr de la voix à utiliser. Quelle voix convient à la situation. (…)[24] ».

La route mentale va être prise, la voix imposée par cet autre « je » qui impose le dialogue qui s'engage entre Hobarth, le « je » qui prend l'allure et l'aplomb d'un véritable autre personnage qui se moque de lui, lui fait la morale et soudainement lui donne des ordres : celui de sortir de ses rêves d'Ouest Sauvage : « *L'Ouest ? Le Grand Ouest Sauvage ?* » à quoi l'Autre répond : « *Tissu d'âneries.* » C'est une introspection intraitable que fait subir à Hobarth cet autre qui malmène ses idéaux surannés, se moque de son attirail, de son incompétence, sadique même lorsqu'il lui rappelle sa femme qui l'a probablement quitté. Hobarth n'est pas ménagé et la colère-dépression qu'il ressent l'amène à se défouler sur son cheval exutoire qu'il bourre de coups de pied pour ensuite l'entourer de ses bras et s'épancher. Les actions qui contribuent au déroulement linéaire de la pièce, le trou pour donner à son cheval une sépulture décente, son cheval transformé en accessoire scénique, la pluie et son incapacité à monter une tente rythment la pièce, lui donnent sa vie, sa matérialité auxquelles vient se joindre le rituel auquel son « autre » le soumet. Ce rituel consiste à jeter un à un dans le trou destiné à son cheval les éléments inutiles de sa panoplie neuve de cowboy, y compris son chapeau qu'il lance à regret. Dans l'accomplissement de ce rituel, point culminant du dialogue, Hobarth jette ses rêves dans la fosse destinée à son cheval, il rompt aussi ses liens avec le passé et le mythe. Les expressions de ce rêve qui constituent la quête existentielle du personnage créent un temps introspectif pathétique et poétique teinté d'un humour sarcastique. Ces étapes qui s'enchaînent dans le temps de la pièce sont le temps nécessaire à sa compréhension que lui aussi est condamné et qu'il partage avec son cheval :

> *Nous deux peut-être, hein ? C'est peut-être ça. On était destiné tous les deux à descendre dans le trou. Tous les deux. J'aurai dû le creuser plus profond.*[25]

Ce moment, qu'il nomme lui-même « épiphanie », lui donne une fébrilité soudaine qui le transforme en authentique pionnier, héros sachant s'accommoder du mauvais temps et de l'inconfort de sa tente, osant formuler un dernier souhait pour terminer sa vie : « *Une journée lumineuse, brillante, ensoleillée.*[26] ».

La prière est exaucée et le jour se lève ensoleillé, Hobarth se dirige vers le trou, y disparaît pour reprendre son chapeau et se met à chanter alors que l'éclairage de la scène s'éteint progressivement. Comme dans l'image finale de *A Lie* l'illusion naît, ici, de l'arrivée du soleil, qui laisse supposer une suite heureuse, elle

---

[24] *Idem*, p. 14 (…) *It's going to be a long, rough and rocky road. I'm not sure what voice to use. What voice suits the predicament.* (…)

[25] *Idem*, p. 39 *: Maybe the two of us – huh ? Maybe that's it. Both of us were meant to go down in the hole. Both of us. (…) Should've dug it deeper.* (…)

[26] *Idem*, p. 46 : *A bright – shining – sunny- day.*

s'oppose à la descente d'Hobarth dans le trou, qui laisse supposer sa mort – que simule la baisse de l'éclairage. La fin, comme dans *CowBoys # 2*, est aussi une pirouette, le cheval de façon inattendue se renverse par-dessus le trou, recouvrant Hobarth et mettant fin à ses divagations. Il fallait une strangulation à ce flux désespéré de paroles.

Conclusion : « C'est ça le théâtre, une sculpture en mouvement »[27]

Ce titre conclut la réflexion de Charlie Mingus lll, fils du célèbre bassiste de Jazz, devenu peintre, qui a partagé avec Shepard ses débuts d'acteur et les premiers temps de leur vie à New York et qui l'a observé lorsqu'il se mettait à écrire : « (…) *Il s'asseyait avec une pile de feuilles, sans jamais en mettre une au panier et il écrivait. Ensuite il le façonnait et c'est ça qui est vraiment très important. Le fait est que vous faites confiance aux mots, vous savez ce que vous voulez dire et vous voulez dire ce que vous dites et vous le dites. On ne peut être plus proche que ça de la sculpture et du temps réel. Voilà ce qu'est le théâtre, une sculpture en mouvement.* » Cette vision compare l'écriture au façonnage d'une sculpture qui prend forme dans le temps et l'espace et vit déjà sous les doigts de l'écrivain avant de vivre sur la scène. Cette image est au plus près de l'idée qu'a Shepard d'un théâtre en trois dimensions où sa sculpture, dotée de son âme éphémère, prend vie dans l'espace et le temps scéniques.

Faire confiance aux mots, faire confiance au texte qui prend le temps qu'il lui faut pour s'exprimer. Ces contenants portent en eux de leur auteur, son mystère, sa part noire, obsédant silence qu'il décrit dans *Hawk Moon* : « *J'ai toujours été attiré par l'obscurité. Le noir. La mort.* (…)[28] ». vide ou absence d'existence que la scène lui permet de mettre en mots et en voix. Cette obscurité, concrétisée dans *A Lie of the Mind*, est bravée par Frankie et Jake, par Hobarth aussi qui entrevoit sa mort en descendant dans la fosse : elle se présente sous forme d'un soleil brûlant mortel dans *Cowboys # 2*, terrorisant Chet qui veut abriter Stu.

Si chaque pièce est une construction, elle est temporaire, éphémère, c'est bien ce que ces trois pièces démontrent en figeant Chet et Stu, puis Meg, en faisant descendre Hobarth dans son trou. Ces pièces se terminent sur la note sensible, la mettant en suspens, leur auteur préférant la strangulation à la tentative de dévoile-

---

[27] *Idem*, p. 8. Propos de Charles Mingus lll, ami de Shepard durant ces premières années à New York : (…) *He would sit down with a stack of paper (…) he'd write it. Then the next thing he would deal with it, and that's really very important. The point is you commit to the words, you know what you mean, and you mean what you say, and you say it. That's as close to sculpture and real time as you can get. That is what is theatre – moving sculpture*. (…)

[28] Sam Shepard, *Hawk Moon*, «The Curse of the Raven's Black Feather », *Sam Shepard Motel Chronicles § Hawk Moon*, Faber and faber Ltd, 1985, p. 154 : (…*) I've always been pulled toward darkness. Toward black. Toward death.* (…)

ment. Il est important de rappeler que Shepard n'a manifesté d'intérêt pour l'écriture théâtrale que pour cette conception d'un théâtre fondé sur la spontanéité et la visualisation du langage, sa fulgurance aussi, capable de provocation, traits conduisant au lyrisme et à la sublimation des « situations », pour reprendre la pompe bravache d'Hobarth. Le temps est impalpable, il est soleil ou pluie, nuit ou immensité, plaine infinie ou sentier rocailleux, les personnages évoluent dans la combinaison de ces conditions, « font avec » pour exister ou se dépêtrer de leurs problèmes, de « leurs états de conscience qui s'intensifient, se densifient puis se nouent, soit pour se dénouer, soit pour finir dans un inextricable insoutenable[29] ». Ces impératifs, qui constituent le théâtre selon Ionesco, se retrouvent dans le théâtre de Shepard, où la temporalité est avant tout un enchaînement d'états de conscience, une réflexion chaque fois renouvelée sur le sens de l' «être » américain confronté à l'immensité de son territoire et à l'élaboration de son « je ».

Cette réflexion s'inscrit dans le déroulement de ces trois pièces où il semble pertinent de lire trois inscriptions différentes de la temporalité. Dans *Cow Boys # 2*, l'espace et le temps ne sont pas matérialisés, la scène est vide et le temps impalpable ; dans *A Lie of the Mind*, le temps et l'espace ont la scène comme lieu de matérialisation et de médiatisation ; dans *Kicking a Dead Horse*, le temps et l'espace gisent à l'intérieur du personnage, ils sont portés par Hobarth qui les exprime sur la scène. La pièce est un morceau de pure poésie, une lamentation sur une Histoire engloutie par le leurre du mythe mais qui n'y met pour autant pas un point final.

Claude VILARS
Docteur en Études Anglo-Américaines
Université de Montpellier III

[29] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962, p. 219.

FRANÇOIS D'ASSISE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS ET ITALIEN DU XXe SIÈCLE (JOSEPH DELTEIL, DARIO FO… ET LES AUTRES)

François d'Assise aujourd'hui : un mythe « faible » ou fort ?

Saint patron de l'Italie depuis 1939 à l'initiative du pape Pie XII[1], saint patron des écologistes depuis 1980 à l'initiative de Jean-Paul II, le « Petit Pauvre » (*il Poverello*), né et mort à Assise en un lointain Moyen Âge (1182-1226), est devenu au XXe siècle une sorte de « supersaint »[2]. Si la légende a essentiellement transmis au public populaire l'image d'un humble frère mineur qui parlait aux oiseaux, qui fit du méchant loup de Gubbio un paisible gardien de village et qui, le premier dans l'histoire de la chrétienté, reçut les stigmates, les cercles plus instruits le connaissent aussi comme l'auteur du premier texte poétique en langue italienne – le célèbre *Cantique des créatures* ou *Cantique de frère Soleil*. Son activité et ses écrits, ainsi que le vaste mouvement qu'il a généré, sont depuis quelques décennies au cœur des études historiques et civilisationnelles, tant en Italie qu'en France et ailleurs. « Saint François d'Assise et le franciscanisme » ont été inscrits à plusieurs reprises aux programmes du Capes et de l'Agrégation d'Italien, et y figurent une fois encore pour les sessions 2014 et 2015.

L'historien André Vauchez a soin de signaler, en encadrement de son ouvrage sur François d'Assise, qu'aucune biographie n'est neutre, que chacune des Vies qui furent écrites après sa mort reflète une lecture engagée du phénomène franciscain, depuis celles, médiévales, de Thomas de Celano ou de Bonaventure de Bagnoregio, jusqu'à celle de Paul Sabatier qui fut, en 1894, un véritable « coup de tonnerre » et relança les études franciscaines. Pendant des siècles, c'est l'image du mystique, de l'ascète, du stigmatisé qui prévalut, héroïsé par la Contre-Réforme. Au XVIIIe siècle, les philosophes le malmenèrent, le présentant comme un exalté ridicule. Le Romantisme en fit un jongleur inspiré, un grand poète, le précurseur de la Renaissance, celui qui modifia la vision du monde, qui, réagissant contre les trahisons de l'Église de Rome assoiffée de pouvoir et de richesses, fut un précurseur de la Contre-Réforme, voire un annonciateur, par son exigence de pauvreté radicale, des futures révolutions sociales, et le symbole d'une fraternisation entre les classes. Au début du XXe siècle italien, les fondateurs de la Démocratie chré-

[1] La même année Pie XII proclama sainte Catherine de Sienne patronne de l'Italie.
[2] L'expression est d'André Vauchez, auteur d'un passionnant *François d'Assise* (Fayard, 2009, 548 pages) auquel nous nous référerons souvent (terme cité p. 363).

tienne placèrent leur mouvement sous le patronage de ce « promoteur de la paix sociale ». Dans les années 70-90, celui qui avait (en quelque sorte) rompu avec la société précapitaliste de son temps était présenté en Amérique du Sud comme le défenseur des opprimés, le chantre d'une « Église des pauvres » luttant pour la promotion des exploités. Pour les écologistes, c'est un modèle d'harmonie entre l'homme et la nature. Enfin, depuis quelques décennies, il est célébré comme figure emblématique de la paix entre les religions et les hommes et, plus récemment, comme le protagoniste du dialogue entre chrétiens et musulmans. À quel temps appartient-il donc ? Et qui est-il ? Est-il devenu un mythe ? La valeur d'un mythe réside dans la force de l'interprétation qui est donnée d'un récit ou d'un personnage, qu'elle corresponde ou non à la vérité. L'image du Pauvre d'Assise est aujourd'hui si démultipliée qu'André Vauchez n'hésite pas à parler de « mythe faible », dans la mesure où François est « une figure à la fois omniprésente et floue qui oscille entre plusieurs images en fonction des aspirations et des inquiétudes qui traversent notre siècle »[3]. C'est exact si l'on prend cet adjectif dans l'acception que lui donne le philosophe italien Gianni Vattimo, théoricien de la « pensée faible » du XXe siècle. Mais ce terme revêtant en français des connotations négatives, nous préférons parler, du moins pour les années dont nous traiterons ici, de mythe fort.

Les arts du spectacle ont largement puisé dans la légende du pauvre d'Assise, comme le démontrent les nombreux films qui lui furent consacrés – *Les onze Fioretti de François d'Assise* (1951) de Roberto Rossellini, *François d'Assise* de Michael Curtiz (1961), *François et le chemin du soleil* (*Fratello sole, sorella luna*, 1972) de Franco Zeffirelli, *Saint François d'Assise, le Petit Pauvre* d'Armand Isnard, *Francesco* (1989) de Liliana Cavani – ou qui le font intervenir, comme *Des oiseaux petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) de Pier Paolo Pasolini. Mais tout particulièrement le théâtre, dès le Moyen Âge, a mis en scène les nombreux segments de la légende de François, parfaitement adaptables à la forme de théâtre populaire sacré qu'étaient les mystères. La « conversion » de François après une jeunesse dissipée, la renonciation aux biens sur la place de la ville, le baiser au lépreux, la demande réitérée de réparer l'église/Église exprimée par le crucifix de Saint-Damien, le sermon aux oiseaux, le loup de Gubbio, la fuite de Claire, la demande d'approbation de la règle aux papes Honorius III et Innocent III, la croisade, le séjour en Égypte chez le sultan, la trahison de la règle, la fuite au Mont Alverne, la stigmatisation, la mort de François… en sont les moments les plus célèbres (auxquels la tradition populaire ajoutait maints autres épisodes plus ou moins fabuleux, advenus du vivant de François ou après sa canonisation). Le siècle du Romantisme, passionné de Moyen Âge, ne manqua pas de s'y intéresser, la fin du XIXe et la première moitié du XXe virent fleurir sur les planches nombre de spectacles "de patronage" mettant en scène la vie du Pauvre d'Assise.

[3] *Ibidem*, p. 355.

En effet, la vie de François était d'autant plus « théâtrable » que lui-même avait largement usé des ressources du théâtre pour se produire dans les villes et les campagnes et attirer sur lui l'attention des passants et des badauds, notamment quand le Pape eut enfin approuvé la règle de l'Ordre[4]. Il est notoire que ses compagnons et lui multiplièrent les exhibitions spectaculaires. Les témoignages d'époque signalent qu'en dépit d'un physique peu imposant, dès qu'il se mettait à parler il s'animait tout entier et, grâce à des gestes, des effets de voix, des jeux de langage, se montrait capable de « faire de son corps entier une langue »[5], s'adaptant à tout type d'auditoire, populaire ou seigneurial. Ne voulant point passer pour un orateur sacré, explique André Vauchez, François recourait largement aux gestes, et finissait ses prédications par ces mots : « Nous sommes les jongleurs de Dieu et la vraie récompense que nous désirons, c'est de vous voir mener une vie pénitente »[6]. Cette expression (jongleurs de Dieu) était provocatrice, car elle associait deux notions relevant de « deux univers étrangers l'un à l'autre, et même antagonistes ». Les jongleurs qui se produisaient sur les places publiques étaient des marginaux, les « fous » des fêtes carnavalesques, c'est pourquoi les frères mineurs pouvaient être considérés comme fous au sens théâtral du terme. En bref, plus le public était socialement modeste, plus les interventions de François « s'apparentaient à un spectacle religieux ou, pour employer une expression italienne passée aujourd'hui dans le langage courant, à une *sacra rappresentazione* (drame sacré) »[7].

Erich Auerbach, dans un chapitre consacré à un mystère médiéval, celui d'Adam et Ève, de son très célèbre ouvrage *Mimésis*, effectue une digression pour souligner l'aspect « théâtral » non seulement des exhibitions mais de toute la vie de François d'Assise. « Son humilité n'était pas du tout de celles qui fuient les spectacles publics ou même les contacts publics. Il exprima son impulsion intérieure en manifestations extérieures ; sa personne et sa vie devinrent des événements publics », depuis le jour où, « en présence de l'évêque et de toute la ville d'Assise il rendit ses vêtements à son père outré pour se délivrer de toute entrave terrestre », jusqu'à sa mort. « [T]out ce qu'il fit se passa sur une scène ; et ses "mises en scène" eurent un tel pouvoir qu'elles subjuguèrent et entraînèrent tous les hommes qui en étaient les témoins ou qui en entendaient seulement parler »[8].

Effectivement, le charisme de François fut considérablement relayé par la théâtralité de ses "performances" : même si la dimension comique n'était pas absente, « en leur temps et en leur lieu de telles scènes ne produisirent pas d'effets bouffons […] on y apercevait au contraire le témoignage exemplaire et concret

---

[4] Une approbation fondamentale, car elle permettait aux franciscains de prêcher sur les places publiques sans risquer d'être accusés d'hérésie.
[5] André Vauchez cite Thomas de Celano (*op. cit*., p. 124).
[6] *Ibidem*, p. 134.
[7] *Ibidem*, p. 457.
[8] Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968, pp. 172-173.

d'une vie consacrée à la sainteté. Et ce témoignage éclairant, compréhensible par tout le monde, incitait chacun à s'examiner soi-même, à entrer dans la même voie »[9]. La jonglerie, toutefois, impliquait aussi la subversion. Le fait que François et les siens se présentent comme « jongleurs de Dieu » était loin d'être anodin. Certes, cet état les rapprochait des milieux populaires qui écoutaient volontiers les pitreries des jongleurs. Mais ces derniers étaient aussi « des marginaux […] qui vivaient au jour le jour, de ce que le public voulait bien leur donner » et osant, lors des fêtes, « dire aux puissants, sur le ton burlesque de la dérision, ce que l'on pensait d'eux » quand personne n'aurait osé le leur dire en face[10]. Or la prédication de François était axée sur la lecture directe des Évangiles, elle donnait l'exemple d'une vie calquée à la lettre sur l'enseignement du Christ… un enseignement que l'Église était bien loin de suivre. D'où les réticences des papes à accepter la règle telle que François l'exigeait. D'où ce que l'on appela ensuite la « trahison franciscaine », peu de frères suivant la règle de pauvreté absolue prônée par le fondateur de l'Ordre. D'où la manipulation dont le souvenir de François fut rapidement l'objet.

La *Legenda Maior*, rédigée en 1263 par Bonaventure de Bagnoregio sur ordre de l'Église, fut dès lors la biographie officielle. Elle fixait une fois pour toutes la figure du Pauvre d'Assise, une figure où ne filtrait aucune mise en cause des structures de l'Église, mais qui incarnait l'invention d'un christianisme mystique. Le chapitre général de Paris ordonna que « toutes les légendes jadis écrites sur le bienheureux François soient détruites et que, là où elles pourraient être trouvées hors de l'ordre, les Frères s'appliquent à les faire disparaître »[11]. C'est pourquoi très peu de manuscrits antérieurs survécurent dans les couvents franciscains. Par chance d'autres ordres, qui en possédaient, les conservèrent. Ce sont ces textes qui, redécouverts au XIXe siècle, permirent de réactiver la figure de François, de faire redémarrer de façon scientifique les études franciscaines…

… Et autorisèrent à attribuer à François d'Assise les multiples visages qu'il revêt aujourd'hui, notamment sur les scènes des théâtres italiens et français, comme le montreront, après une rapide revue des spectacles donnés au cours de la première moitié du XXe siècle, les pièces qui furent produites à la fin du XXe, à compter du huitième centenaire de la naissance de François.

François d'Assise sur les planches françaises et italiennes de la première moitié du XXe siècle

Mis à part la comédie de Marcel Aymé, *Clérambard*, nous n'avons pas pu prendre connaissance des textes des spectacles donnés au cours de cette période en

[9] *Ibidem*, p. 178.
[10] André Vauchez, *op. cit.*, pp. 462-463.
[11] A. Vauchez cite l'injonction prononcée par le chapitre général de Paris (*Ibidem*, p. 295).

France et en Italie. Mais nous avons pu lire le chapitre consacré au théâtre du XXe siècle de l'ouvrage de Damien Vorreux, *François d'Assise dans les lettres françaises*, ainsi que la contribution de Alfredo Barbina – *Suggestioni francescane nel teatro italiano del Novecento* – au colloque organisé à l'occasion du septième centenaire de la mort de François[12].

Alfredo Barbina identifie, au début du siècle, de lourds drames historiques en cinq actes à la spiritualité pesante et aux accents dérivés des dramaturges alors les plus en vue, Gabriele D'Annunzio et Sem Benelli, ou d'auteurs classiques comme Dante et Pétrarque. Il mentionne un *Francesco d'Assisi* de Valerio Laccetti (1906), un *San Francesco* d'Agostino Bartolini (1908), un *Francesco d'Assisi* de Michelangelo Ricobaldi del Bava (1903), un *Francesco d'Assisi* de Franco Bello (s.d.). Il signale également, représentée en 1917, une pièce en quatre actes de Guido Cherici, *Lupo. Leggenda francescana*, qui rationalise la légende du loup de Gubbio, lequel serait un bandit surnommé « Loup » pour sa férocité, que François aurait converti en « Frère Agneau »[13].

Si Damien Vorreux ne mentionne rien pour la France du tout début du siècle, il met en relief une abondante production à l'occasion de la célébration du septième centenaire de la mort de François, de même que Barbina signale avec humour que 1926, l'année du centenaire, « ne fut pas propice à la tranquillité du Pauvre d'Assise »[14]. Vorreux cite un divertissement sans prétentions de Paul Renaudin, *Le repas chez Guido ou l'immense ivresse*, une pièce lourde et difficilement jouable d'Henri Ghéon, *La vie profonde de saint François d'Assise*, une courte comédie peu réussie d'Henri Brochet, *Saint François et le méchant homme* (tandis que son fils Pierre crée un spectacle de marionnettes, *Six p'tits tours de saint François d'Assise*), et un drame pacifiste de Edward Montier, *La Paix de saint François d'Assise*. Des textes d'occasion, en somme, qui se veulent fidèles à la légende, mais qui s'avèrent purement édifiants et dépourvus de réelles qualités esthétiques. Pour l'Italie, Alfredo Barbina signale un *Santo Francesco* en vers de Mario Ferrigni dérivé des *Fioretti*, une pièce de Virgilio Fiorentino, *Lo sposo di madonna Povertà* (*L'époux de dame Pauvreté*), un *Sancto Francesco* de Raffaele Fiore. Mais là aussi, nous avons essentiellement des drames d'édification spirituelle.

… Avec une exception toutefois, que nous ne voulons pas passer sous silence bien que l'auteur ne soit pas français mais belge. Il s'agit de *Images de la vie de saint François d'Assise*, de Michel de Ghelderode, édité en flamand en janvier

---

[12] Damien Vorreux, *François d'Assise dans les lettres françaises*, Paris, Desclée de Brouwer, 1988, 540 p. (chapitre XXVIII, *Théâtre*, pp. 445-483). *San Francesco e il Francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 13-16 maggio 1982), a cura di Silvio Pasquazi, Roma, Bulzoni, 1983 (article de Barbina pp. 269-298).

[13] Un sujet dérivé d'un texte du XVIe siècle d'A. Miglio, *Il Sacro Monte della Verna*.

[14] Alfredo Barbina, *art. cit*., p. 272.

1927, dont il n'existe pas de traduction publiée en français, mais dont Damien Vorreux fournit néanmoins un extrait étonnant de modernité, qui anticipe la lecture de la vie de François que feront les dramaturges de la fin du siècle. L'auteur étant très à la mode en France[15], son texte sur François ne passa pas inaperçu, puisque dans un article intitulé « Les saints au théâtre », paru dans la *Revue catholique des idées et des faits* en mars 1927, Henri Ghéon, choqué tant par le contenu que par la mise en scène inspirée du music-hall, écrit que « les droits d'un auteur à la modernité et à la fantaisie ne le dispensent pas du devoir de soumission à l'histoire »[16]. Dans la scène du renoncement aux biens – scène de tribunal – François est délibérément accusé d'être un indiscipliné, un anarchiste, un vagabond, de troubler l'ordre public par son comportement et ses discours, de faire œuvre de propagande contre la guerre et contre le capitalisme, et de militer pour l'égalité, la fraternité et la suppression de la propriété. Qu'on en juge par cet extrait :

> LE JUGE : – Jeune homme, vous êtes accusé :
> - 1° d'être sorti du troupeau commun. Indiscipline ! Révolte ! Anarchie !
> - 2° d'avoir cherché à troubler l'ordre des choses, des événements, des idées, soit par vos gestes, vos habits, vos allures, soit surtout par vos discours ;
> - 3° de n'avoir ni domicile légal ni profession déclarée. Vagabondage !
> - 4° et ceci est grave, d'avoir fait œuvre de propagande : Vous dites que faire la guerre c'est faire œuvre d'assassinat. Vous dites que la fortune est méprisable, que le capital doit être aboli. Vous dites que le travail, l'instruction, l'ordre sont inutiles et ne servent qu'à des buts néfastes. Vous prêchez l'égalité, la fraternité, l'abolition des castes, la suppression de la propriété… Jeune homme : qu'avez-vous à répondre pour votre défense ? Attention : quel est le mystificateur qui a fait de vous un communiste ?
> FRANÇOIS : Le Christ !

Et quand, à l'issue du procès, le père de François se désespère :

> LE GENDARME (*le poussant dehors*). – Allez, bourgeois ! Quand on se mêle d'avoir des enfants, il faut savoir les élever ! Votre fils est un ennemi de l'ordre. Et il a de la chance : on aurait mieux fait de le pendre ! De nos jours, on vous pend à moins ! L'essentiel, pour le salut des nations, c'est qu'on pende quelqu'un de temps en temps…

L'insertion délibérée de cette célèbre scène médiévale à l'intérieur d'un tribunal situé à une époque – 1926 – où la peur de l'anarchie et le spectre du communisme avaient gagné la société occidentale bien pensante, est l'effet d'un jeu de

[15] Vorreux signale sept pièces différentes jouées en France au cours de la seule année 1953.
[16] *Ibidem*, pp. 467-468.

temporalités au service d'un message « politico-franciscain » qui va s'exprimer de manière on ne peut plus claire à la fin du XXe siècle.

Mais auparavant, la Seconde Guerre mondiale a donné lieu à de nouvelles réécritures comme le *Frère Soleil* (1942) de Emmanuel De Pio, œuvre italienne traduite en français par l'auteur lui-même, qui connut un succès retentissant (cent représentations !) et dont le message peut être ainsi résumé : « Assez de haines inutiles, de mensonges, de destructions et de morts ! »[17]. En 1950 est joué à San Miniato (Florence) par les acteurs du Piccolo Teatro de Rome *Le Petit Pauvre*, considéré comme le testament spirituel de Jacques Copeau, une vraie réussite, tant pour le contenu que pour la langue, estime Damien Vorreux.

Avant de clore cette rubrique, nous ne voulons pas manquer d'accorder une place à une comédie qui n'est pas une réécriture de la vie de François, mais où le saint lui-même apparaît et joue un rôle essentiel dans l'aventure d'une famille de noblesse ruinée : *Clérambard* (1950) de Marcel Aymé – une pièce au ton décapant et iconoclaste où l'auteur étudie « la manière dont la foi peut faire irruption dans la vie des humains »[18]. Le conte de Clérambard, qui tyrannise sa famille, l'obligeant pour survivre à travailler jour et nuit devant des métiers à tisser, et refuse de déroger en mariant son fils à la fille (peu avenante) d'une riche famille de roturiers avides d'un titre de noblesse, se trouve soudain touché par la grâce après la visite d'un mystérieux moine qui lui a donné à lire la vie de François d'Assise. Le voici tout de go illuminé, tyrannisant encore sa famille mais d'une tout autre façon : son fils n'épousera pas la riche héritière mais la prostituée du coin. Mieux, il vend son château pour payer ses dettes et…

> CLÉRAMBARD : Avec le peu que nous laisserons les créanciers, nous achèterons une roulotte, un cheval, et nous nous en irons par les chemins et par les bois écouter la rumeur des hommes et la chanson des oiseaux. Nous laisserons là les soucis d'argent pour aller vivre dans la communion des gens et des bêtes en traçant derrière nous un sillon d'amour. […]
> Nous vivrons d'aumônes. Nous demanderons, au nom de Notre Seigneur, la charité aux passants des villes. Nous irons dans les fermes et dans les champs implorer les paysans. Et à tous nous parlerons de Dieu et du commandement d'amour. (III, 8)

Le curé a beau lui expliquer qu'il est en train de faire un mauvais usage de la grâce qui l'a touché, que l'Évangile est un texte nécessitant d'être interprété,

---

[17] Comme dans la pièce de Guido Clerici, le « loup » est un féroce brigand que François finit par convaincre de faire le bien. (Damien Vorreux, *op. cit.*, p. 476).

[18] Marcel Aymé, *Théâtre complet*, avant-propos de Michel Lécureur, Gallimard, 2002, p. 10. *Clérambard* fut joué pour la première fois en mars 1950 à Paris, à la Comédie des Champs-Élysées.

l'illuminé n'en démord pas et devient, au yeux du prêtre, un dangereux « révolutionnaire » [19] :

> CURÉ : Qui sait si vous n'allez pas, dans un mouvement de charité inconsidéré, vous enflammer pour des idées soi-disant généreuses et, disons le mot, révolutionnaires ?
> CLÉRAMBARD : Pourquoi ? Il y a tant d'injustice dans le monde.
> CURÉ : J'en étais sûr ! Vous voilà déjà parlant de justice et d'injustice ! Sachez-le, Notre Seigneur lui-même ne fondait aucune espérance sur la justice de ce bas monde. Ce n'est que dans l'au-delà que la veuve et l'orphelin peuvent compter sur Lui.
> CLÉRAMBARD : Curé, vous êtes en train d'interpréter les Évangiles.

…et un fou aux yeux du psychiatre tôt convoqué, lequel le déclare atteint de « mythomanie, perversion mentale, régression anormale de l'instinct de propriété, confusion des valeurs sociales… C'est très grave » (IV, 11).

La fable s'achève par un miracle : une nouvelle apparition de saint François, mais devant l'ensemble des personnages de la pièce. Tous sont convertis, y compris la prostituée et la famille de la riche héritière, tous grimpent dans la roulotte… sauf le curé et le psychiatre, qui étaient présents mais, eux, n'ont rien vu !!!

Comment interpréter cette étrange et humoristique histoire, bien dans la veine fantastique de Marcel Aymé ? Il paraît évident que le curé et le docteur représentent le conservatisme des vieilles institutions, jalouses de leurs privilèges. Le fait que le docteur soit psychiatre revient à traiter de fous ceux qui souhaitent changer le monde.

Changer le monde… C'est ce que voudra, anticipant sur les révolutions de la fin des années 60, le François du roman de Joseph Delteil (1960). Mais comme nous nous intéresserons à l'adaptation théâtrale qu'en fit, en 1990, Viviane Théophilidès, nous reprenons pour l'heure notre démarche chronologique afin de saluer les manifestations qui eurent lieu à l'occasion du huitième centenaire de la naissance du pauvre d'Assise (1982), opérant à l'occasion un détour par la musique et le chant.

Musique et opéra. Le cheminement de la grâce

François d'Assise n'est pas absent de la scène musicale du XXe siècle. Damien Vorreux signale un oratorio en cinq épisodes et sept tableaux de Charles Tournemire, composé à Assise en 1937-38, *Il Poverello d'Assisi* (titre italien mais texte français). Alfredo Barbina relevait, en 1927, un *San Francesco d'Assisi* de

[19] Le curé reproduit exactement la situation qui eut pour effet, au XIIIe siècle, la « trahison » de la règle franciscaine

Giovanni Francesco Malipiero. Il signale, pour 1981, une comédie musicale de Mario Castellacci et Renato Biagioli, *Forza, venite, gente !* (*Allez, venez, braves gens !*), libre revisitation des *Fioretti* en vingt tableaux « chantés, dansés et sautés » par vingt et un jeunes interprètes[20].

L'œuvre d'importance qui marque la célébration de ce huitième centenaire est un opéra d'Olivier Messiaen en trois actes et huit tableaux, *Saint François d'Assise*, qui est l'aboutissement de huit années de travail. Rolf Liebermann, directeur de l'Opéra de Paris, ayant commandé en 1975 à Olivier Messiaen une œuvre lyrique, le musicien-librettiste « choisit le sujet le plus proche de son cœur : la vie et la trajectoire spirituelle de son saint préféré, François, dont le prêche aux oiseaux comblait l'ornithologue passionné qu'il était »[21]. Achevé en 1983, l'opéra fut créé en novembre à Paris avec José Van Dam dans le rôle principal.

Il s'agit d'un opéra d'une durée totale de quatre heures, et pourtant fort peu de scènes y sont représentées, l'auteur ayant opéré des choix en fonction de la clef de lecture qu'il entendait donner. Dans un entretien publié avec le texte du livret, il dit avoir voulu exprimer sa foi catholique « grâce à un sujet qui en traduit les principaux mystères », par « un drame tout intérieur », une œuvre qui décrit « tableau après tableau le cheminement de la grâce divine dans l'âme d'un des plus grands saints »[22]. Les scènes choisies sont très limitées et donnent de François l'image d'un ascète solitaire. Fort peu de personnages, décors réduits à l'essentiel, aucune scène de ville ou de village mais la campagne, la grotte de l'ermite, la chapelle. Reprenant largement les termes du *Cantique des créatures*, l'auteur fait longuement exprimer à François ce qu'est « la joie parfaite », puis met en scène le baiser au lépreux, la visite d'un ange voyageur au Saint en prière, le prêche aux oiseaux, les stigmates, la mort. Il affirme avoir volontairement éliminé les épisodes de violence, y compris la rupture avec le père, car « les journaux parlent assez de crimes et jamais de bonnes actions ». Nous avons là une diégèse parfaitement lisse, les seules courtes exceptions étant le sursaut de colère du lépreux, tôt calmé par le miracle de la guérison, et la rudesse de frère Élie qui rabroue vertement l'ange venu frapper à la porte du couvent, dans une scène qui est une longue réécriture d'un chapitre peu connu des *Fioretti*[23]. Aucune velléité révolutionnaire dans cette nou-

[20] Alfredo Barbina, *art. cit.*, p. 296.

[21] Harry Halbreich, « Saint François d'Assise, clef de voûte d'une vie créatrice », in Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, Scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux, Deutsche Grammophon, 1999, 4 CD + un fascicule de 160 p. (citation p. 82 du fascicule).

[22] Propos recueillis par Jean Christophe Marti en janvier 1990 pour *L'avant-scène opéra*, reproduits in *Ibidem*, p. 69.

[23] Il s'agit du chapitre IV, qui contient deux histoires juxtaposées, dont celle de l'Ange voyageur, largement exploitée par Messiaen. Frère Élie était devenu directeur du mouvement franciscain dès le retour de François des croisades. La tradition fait de lui un personnage autoritaire et peu sympathique. Les *Fioretti* le vouent à une damnation que seule l'intervention de François pourra éviter.

velle réécriture, qui offre l'image édulcorée (et décevante, avouons-le, si l'on s'en tient au seul livret) d'un saint en constant ravissement, tel que le présentaient les tableaux et les fresques d'autrefois : en un mot, un saint directement dérivé de quelques épisodes des *Fioretti* (mais non les plus célèbres) et de la *Legenda maior* de Bonaventure de Bagnoregio.

N'étant pas musicologue, nous ne pouvons nous baser que sur la lecture du texte et l'écoute profane des CD. On apprécie le large usage, depuis le début jusqu'à la fin du livret, du texte hautement poétique qu'est le *Cantique des créatures* – fondu en une prose aux phrases épurées – qui fait de l'œuvre un hymne à la nature, ainsi que le long passage du prêche aux oiseaux, où François s'adresse à ses frères ailés, lesquels lui répondent en une variété qui reflète la passion de l'auteur pour l'ornithologie : sœur tourterelle, frère troglodyte, frère rouge-gorge, sœur fauvette, frère gammier, et oiseaux des îles que François voit en rêve (frère copsaltria, frère philémon, sœur géryone)… « Il y a là presque tous les chants d'oiseaux notés au cours de ma vie, toutes mes couleurs d'accords, tous mes procédés harmoniques, et même des innovations surprenantes : par exemple la superposition de *tempi* différents qui permet l'indépendance totale de plusieurs instruments », déclare Olivier Messiaen[24]. Mais ce saint François ermite mystique cher au cœur de l'auteur apparaît comme totalement coupé du monde, qu'il s'agisse du monde médiéval ou de notre temps.

Précisons toutefois que l'aspect mystique n'est pas totalement absent des trois œuvres qui marqueront les années 90. Il est évident que leurs auteurs se sont eux aussi inspirés des textes, et que chacun a opéré des choix. L'épisode sur la « vraie joie », la joie parfaite, qui consiste non pas à opérer des miracles ni à tout savoir, mais à supporter la souffrance en pensant à la croix du Christ, réécriture très fidèle et précise d'un chapitre des *Fioretti*[25], et qui occupe la totalité du premier tableau de Messiaen, est présente, mais de façon très abrégée, chez Marco Baliani, où François déclare que la « vraie joie » est d'être frappé et insulté. « Mais alors tu es idiot », lui est-il prosaïquement répondu. L'épisode du lépreux, lui aussi issu d'un des *Fioretti*[26], est présent tant chez Joseph Delteil que chez Baliani, à la différence – non négligeable – que chez eux le lépreux n'est pas miraculeusement guéri. Quant à la conférence aux oiseaux, chez l'auteur italien elle se limite à une très brève allusion métaphorique :

> François parle aux poissons, tient des conférences devant les oiseaux, se met à traiter avec ce brigand de loup de Gubbio. Pour François, c'est comme si toutes les créatures pouvaient revenir en arrière dans le temps, dans un para-

[24] Propos recueillis par Jean Christophe Marti, *art. cit.*, pp. 69-70.

[25] Il s'agit du chapitre VIII : Comment saint François apprit à Frère Léon que la joie parfaite réside dans la parfaite véritable patience.

[26] Il s'agit du chapitre XXV : Du lépreux blasphémateur dont François guérit l'âme et le corps.

> dis perdu, frères et sœurs les unes des autres, et que toutes s'arrêtent pour l'écouter…

tandis que Joseph Delteil met en scène François troquant au marché les oiseaux d'un vendeur pour les libérer (« Mes frères les oiseaux… »)[27].

Il y a donc un monde entre le saint François mystique d'Olivier Messiaen et le François terre à terre, bien ancré dans le monde et d'inspiration « révolutionnaire », que mettent en scène, dans les années 90, Joseph Delteil, Dario Fo et Marco Baliani. La présence du mot « saint » dans le titre de l'œuvre lyrique est significative.

Années 90 - Changer le monde : une révolution « à la françoise » ? Le François de Joseph Delteil et Viviane Théophilidès

De façon tout à fait étonnante, le XXe siècle s'achève avec le triomphe de François sur les planches, et par une forme de théâtre apparentée au théâtre de narration initié par Dario Fo en 1969, quand il monta l'étonnant spectacle qu'est *Mystère bouffe*, se faisant jongleur d'un Moyen Âge revisité – un spectacle qui eut, et continue à rencontrer, un succès international. Le *François le saint jongleur* (*Lu santo jullàre Françesco*) de Fo, monté en 1999, est interprété par lui seul ; le *Francesco a testa in giù* (*François la tête en bas*) de Marco Baliani, créé la même année, est interprété par deux acteurs narrateurs qui interviennent alternativement et se donnent la réplique. Avant eux, en France, Viviane Théophilidès avait adapté pour la scène le *François d'Assise* de Joseph Delteil[28], imaginant une autre forme de récitation : un narrateur témoin figurant dans le texte sous l'appellation de « Celui qui a vu François » et un groupe d'acteurs jouant, au fur et à mesure de la narration, les petites scènes évoquées par le témoin-narrateur – une forme de spectacle peut-être inspiré des téléfilms, quand, au moment où un personnage s'apprête à raconter un épisode qu'il a vécu ou dont il a été témoin, un fondu enchaîné permet au téléspectateur d'assister en direct à la scène.

Dès le prologue, ce narrateur-témoin affirme avec véhémence l'authenticité de son témoignage : « Je l'ai vu, de mes yeux vu, ce matin, au bout de ma vigne », et cette phrase sera réitérée à plusieurs reprises. Mais, de témoin contemporain de François, le narrateur nous fait tôt basculer dans le présent du spectacle, usant d'un langage qui est celui de nos jours : « ceci n'est donc pas une biographie… plutôt

---

[27] Dans les *Fioretti*, François demande à un chasseur de tourterelles de libérer les oiseaux qu'il s'apprête à vendre (chapitre XXII : De la pitié que saint François avait pour les animaux pacifiques).

[28] *François d'Assise* de Joseph Delteil, dans une adaptation et une mise en scène de Viviane Théophilidès, L'Avant-Scène, 1er juillet 1990, n°872/873, pp. 33-65.

une romance, une rhapsodie, l'almanach du Père François… un reportage en somme : j'y étais, je l'ai vu ».

Le jeu de palimpseste est déclaré d'entrée : un texte-source ou hypotexte, la légende de François d'Assise, que tout le monde connaît – d'où la manière dont certains épisodes célèbres sont annoncés, par exemple : « La voilà donc, l' "Affaire du père" »… ou encore : « On a dépensé des folies d'encre et des océans d'ironie à propos de l'OPÉRATION STIGMATES. Je n'y vois qu'un phénomène naturel, mais à son apogée » – et un texte d'arrivée ou hypertexte qui en est une réécriture, actualisée. Le narrateur-témoin revendique humoristiquement son droit de présenter du saint l'image qu'il voudra, celle qui sera la plus « utile » au message qu'il entend délivrer :

> Eh ! Ce n'est pas un simple « objet de piété » qu'un saint. Moi, c'est un saint utilitaire qu'il me faut, un de ces profitables saints qu'on porte en procession par la campagne pour en soutirer pluie ou grosse vendange. […] Je rêve d'un saint François moderne, d'un saint François pour la jeunesse, qui réponde à l'interrogation de l'homme atomique. Nous vivons une époque folle, la civilisation moderne est absurde, monstrueuse. Que faire ?
> – Changer le monde ! répond tranquillement maître François. Retrouver la vie naturelle, la pauvreté, la liberté… la vraie vie… Telle est la révolution à la françoise !

Alors qu'Olivier Messiaen n'avait choisi que quelques épisodes, en fonction de l'image qu'il souhaitait offrir du Saint, la pièce de Delteil-Théophilidès traite l'ensemble de la vie de François, depuis sa jeunesse dorée de fils de riche marchand jusqu'à sa mort. Dans le texte publié, les différentes scènes portent des titres qui en ciblent le contenu et scandent les étapes – François a vingt ans, La découverte de l'Évangile, Les oiseaux, L'enlèvement de Claire, On a perdu la règle, François prend le maquis, Adieu – mais à l'intérieur de ces étapes, d'autres sont brièvement résumées en une ou deux phrases (le lépreux, les Croisades, le voyage en Égypte etc.). D'où un panorama complet, mais où n'est pas perdue de vue l'orientation de la réécriture : la révolution « à la françoise » par laquelle François et ses compagnons entendent changer le monde.

Dès la première scène est évoquée la guerre entre Assise et sa voisine Pérouse, au cours de laquelle François, qui y participait, a été fait prisonnier : une occasion de réfléchir et d'évoquer, au-delà de ce conflit précis, les guerres d'autrefois et celles d'aujourd'hui :

> FRANÇOIS : De quoi ouvrir l'œil, réfléchir… La guerre… drôle de guerre déjà, où national et social, passions et calculs politiques s'emmêlent diaboliquement. Des millions de morts pour un bout de province, une nuance religieuse, une idéologie oblique.

Libéré, il aide son père à la boutique. D'où un discours où le roman de Delteil (1960) se teinte fortement d'accents politiques sous la plume du metteur en scène :

> FRANÇOIS : […] Vendre du drap, du drap vendre, du vendre drap. Sempiternellement. Où est l'homme ? Vivre… faire la guerre à la boutique de la mort… la vie à vide, pure perpétuation, interminable bis… à la chaîne… la dictature de l'état civil, quoi ! La tyrannie du calendrier, condamné à son pays, à son époque, à son espèce, à perpétuité.

La découverte de l'Évangile est présentée comme une révélation. C'est le manuel d'un monde nouveau surgi après le monde ancien représenté par l'Ancien Testament. La lecture qu'en fait François avec le prêtre de Saint-Damien le résume en un message d'amour formulé de telle façon qu'il s'adresse à notre temps :

> LE PRÊTRE : Mais oui, c'est ça, tel quel : « aimez-vous les uns les autres ».
> FRANÇOIS : Aimez-vous les uns les autres… Voilà. Voilà… Aimez-vous les uns les autres, riches et pauvres, charmants ou laids, jeunes ou vieux, hommes et femmes, nègres, blonds ou bleus, petits d'homme, aimez-vous les uns les autres.

… alors que ceux qui le récitent, aujourd'hui, le font mécaniquement, sans chercher à en comprendre le sens simple et profond :

> FRANÇOIS : […] Chaque jour, toute une humanité, cinq cents millions de chrétiens, dit-on, récitent immobilement l'Évangile comme à l'Opéra-Comique, la lèvre froide, le cœur ailleurs… un moulin à paraboles… ? Eureka ! Eureka ! (*Et il saute au cou du vieux prêtre, lui tire la barbe*)
> LE PRÊTRE : Tu es fou, tu es fou !

Suit une comparaison exaltée entre l'Ancien Testament, violent (« Ça vaut Homère ou Shakespeare… Tout ce sang barbare, ce ronronnement de lamentations, ces étripements de philistins m'ennuient. »), alors que l'Évangile, « C'est le Livre du jeune Dieu, du Dieu humain si j'ose dire […] où tout est eau de source, pain de froment, cœur de soleil ». D'où, pour faire la « révolution », la nécessité de prendre l'Évangile « à la lettre ! » :

> LE PRÊTRE : Ce serait toute une révolution.
> FRANÇOIS : Eh oui ! La vraie Révolution, la grande, la seule, l'Évangile, c'est la révolution contre la condition humaine, contre la nature humaine. L'histoire se divise en deux : avant Jésus et après Jésus. L'Évangile, c'est de l'ère nouvelle, l'An I de la liberté.

François souligne ainsi la portée révolutionnaire du message évangélique et en fait la métaphore de la lutte d'un monde nouveau, un monde de fraternité, de paix et de justice, contre un monde ancien, l'Ancien Régime, monde de violence et d'injustice, représenté métaphoriquement par l'Ancien Testament.

Cette métaphore va se poursuivre et affleurer à l'occasion, de manière explicite. Par exemple quand le narrateur évoque l'invention par François du nouvel ordre laïc qu'est le Tiers-ordre :

> Il ne s'agit de rien moins que de rassembler toute la chrétienté en un seul monastère. Tous chrétiens – par degrés – Tous moines – peu ou prou – La société françoise. Vue grandiose et proprement révolutionnaire : un 89 chrétien. Le Tiers-ordre ou l'avènement du Tiers.

D'où, comme souvent pendant ou après les mouvements révolutionnaires, l'intervention de l'État – ici la Papauté, représentée par Frère Élie, le franciscain "politique" qui devint directeur de l'Ordre :

> ÉLIE : C'est merveilleux, songeait la Papauté. Toute cette effervescence mystique, cette vague évangélique… Il y a là une immense force… À surveiller toutefois, à contrôler… Encore un peu et ce sera l'anarchie. […] Ce précieux mouvement franciscain, il s'agit de l'utiliser, de le canaliser, de l'embrigader… François est un saint, c'est entendu, mais…

D'où aussi la démission de François qui voit sa règle dénaturée – une démission et un retrait dans la montagne de La Verna (Alverne), verbalisés de manière on ne peut plus actuelle : « François prend le maquis ». Pire, l'affaire des stigmates (un phénomène psychosomatique, assure le narrateur) ayant été montée en épingle, le corps de François va être utilisé à des buts spéculatifs purement économiques par le rusé Élie. Car, rappelle le narrateur, « le corps d'un saint, au Moyen Âge, représente pour une cité un incomparable trésor ! ».

Il en résulte que le « Petit Pauvre » est enterré dans une somptueuse Basilique, « au mépris de sa volonté ». D'où la résolution finale de frère Sylvestre de la faire « sauter à la dynamite ». Un finale qui est comme un nouveau départ possible de l'action, et donc une invitation, pour notre présent, à ne pas renoncer à vouloir « changer le monde ».

Les quelques citations que nous avons insérées ont montré que non seulement l'histoire médiévale de François est racontée avec le filtre du présent, mais que le langage aussi mêle les temps, les époques et les lieux. Parfois avec un retour en arrière (le lépreux demande à François : « Quo vadis ? » ; devant le prêtre François s'exclame « Eureka ! »), plus fréquemment avec des promenades dans le temps. Les acteurs jouant les compagnons de François citent avec une désinvolture amusée Foch, Malraux, Lénine, Bossuet, Freud. François lui-même évoque Homère et Shakespeare. Claire est enlevée par un Don Juan qui est en fait Don Dieu…

L'universalité de l'aventure de François dépasse même les frontières de notre monde occidental : le narrateur ayant dit qu'il « se construisit une cabane », un compagnon enchaîne : « D'autres disent hutte, case, paillotte, igloo, wigwam » ; et le narrateur de poursuivre : « Le camping, quoi ! ». Quant aux exhibitions de François sur la place d'Assise, elles pourraient avoir lieu n'importe où et n'importe quand : « Ça se passe ce matin même, sur la Grand-place de votre patelin, place aux Herbes à Carcassonne, place du Vieux Marché à Rouen, place de l'Œuf à Montpellier ».

Joseph Delteil et Viviane Théophilidès ont écrit une nouvelle biographie de François d'Assise qui est bien loin de l'opéra sacré d'Olivier Messiaen. C'est une parabole laïque racontant une aventure humaine extrême, guidée par un but de fraternité dont notre monde d'aujourd'hui aurait bien besoin. Interrogé sur son intérêt pour François d'Assise, Joseph Delteil répondait :

> J'ai appelé ce livre *François d'Assise* et non pas *Saint François*. […] Je prétends que tout homme, s'il le voulait, pourrait être François d'Assise sans être saint le moins du monde. J'imagine très bien un François d'Assise laïc et même un François d'Assise athée. Ce qui importe avant tout, c'est l'état d'esprit "françoisier" et non pas sa place dans un fauteuil doré dans le Paradis.

Viviane Théophilidès, quant à elle, dit avoir reçu, à la lecture de Delteil, le choc d'une littérature s'adressant au cœur et en même temps pleine d'humour. « Je ne crois pas en Dieu », dit-elle, « mais ça ne m'empêche pas d'aimer les gens qui, comme François d'Assise, ont un humanisme si profond et si violent qu'ils veulent vivre l'Évangile à la lettre, "s'aimant les uns les autres" ». Pourquoi s'intéresser aujourd'hui à François d'Assise ? Parce qu'à l'Ouest le mot d'ordre général est : « Enrichissez-vous ! », parce qu'à l'Est une grand utopie s'effondre avec un bruit mou, telle une baliverne.

Le *François* de Dario Fo est également celui d'un auteur non croyant, mais qui exalte dans ce personnage le champion de l'égalité entre les créatures, et surtout de la paix.

Le « François Fo » de Dario Fo : *François, le saint jongleur*

Avec ce long monologue mettant en scène François d'Assise, Dario Fo redevient, en 1999, le grand jongleur médiéval auquel il s'était identifié dès 1969 avec *Mystère bouffe*, s'assimilant à François en qui, comme l'indique le titre du spectacle, il voit un de ses prédécesseurs. Représenté pour la première fois à Spo-

lète, le texte fut souvent modifié, si bien que, plus encore que pour tous les autres textes de l'auteur-acteur, on peut ici parler de « texte mobile »[29]. Comme il le fait désormais depuis plusieurs années, Fo a comme décor une grande toile de scène qu'il a lui-même peinte, où il a esquissé les épisodes qu'il s'apprête à narrer.

Le texte est le résultat de nombreuses recherches – textes historiques, biographies officielles, fables populaires. Il en ressort un protagoniste plein de vitalité, d'ironie provocatrice et de joie de vivre. Dario Fo, en effet, ne propose pas une lecture désacralisante de François mais une vision « anticanonique et révolutionnaire », faisant de l'expérience mystique « une expérience potentiellement révolutionnaire que l'hégémonie de l'Église tend à domestiquer ». « François », déclare Fo, « a été continuellement censuré. C'est un homme profondément politique. Je l'ai projeté dans la lutte des classes »[30]. Inévitablement, l'auteur a été accusé de manipuler l'histoire. Mais les recherches qu'il a effectuées l'ont convaincu de la validité de la thèse qu'il propose : un François jongleur, un frère utilisant les techniques traditionnelles des jongleurs des places publiques (rire, gesticuler pour attirer et retenir l'attention du public, utiliser le pouvoir transgressif de la scatologie) au profit d'un message qui entend frapper aussi bien les vices du peuple que les abus de pouvoir de l'Église.

Alors que le spectacle de Delteil/Théophilidès se présentait délibérément comme la narration-récitation – aujourd'hui – d'une aventure humaine médiévale, maintenant constamment et avec humour une distance, Dario Fo se glisse pleinement tantôt dans la peau de François tantôt dans celle du jongleur médiéval qui raconte l'histoire du Saint. La relation avec notre époque n'est pas déclarée, elle est implicite, c'est au public de la décoder (aidé, il est vrai, par les mimiques et les allusions directes que Fo a coutume d'introduire dans tous ses spectacles, mais aussi par les prologues que généralement il prononce avant de jouer afin de "préparer" les spectateurs), un public fidèle qui, en 1999, connaît désormais bien les ficelles de ce théâtre. En effet, dès *Mystère bouffe*, Dario Fo a souvent répété que, par exemple, raconter l'histoire de la naissance du vilain (né du pet d'un âne), c'est raconter allégoriquement l'histoire de l'ouvrier, exploité et condamné à l'être éternellement par une loi prétendument divine ; en parlant de religion, comme le faisaient les jongleurs, il parle de politique et la donne en spectacle. De ce fait, raconter et jouer François d'Assise, c'est parler de l'éternelle mainmise des institutions officielles sur les mouvements « révolutionnaires », c'est surtout présenter un modèle d'action ; c'est enfin souligner la validité de l'art de la scène pour tenter de donner un ordre plus humain à la société.

Concevant ce spectacle, Dario Fo a opéré un choix parmi les nombreuses légendes existantes. Le premier texte, qui revêt la fonction de prologue, raconte un

---

[29] Les différentes éditions italiennes de ce texte présentent de très larges variantes. En français : *François, le saint jongleur*, traduction de Toni Cecchinato et Nicole Colchat, Lille, La Fontaine, 2012, 61 p.

[30] Marisa Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 317.

épisode que l'on situerait vers la fin de la vie de François mais qui donne le ton et le rythme de l'ensemble de la performance. Il s'agit d'une « *concione* », un vigoureux discours adressé aux Bolonais devant lesquels François est venu prêcher. André Vauchez explique que ce terme (*concione*), employé par Thomas de Split pour qualifier les sermons de François, « renvoie au vocabulaire de l'éloquence politique la plus triviale, celle des assemblées citadines (*concio*) des villes de l'Italie communale où des orateurs improvisés et peu lettrés s'efforçaient d'emporter l'adhésion populaire grâce à des gestes, des effets de voix et à un langage direct et gouailleur propre à impressionner les foules »[31].

Ce « sermon de Bologne » – inventé par Fo mais, assure-t-il, recréé d'après les lectures et témoignages dont il a eu connaissance – opère dès les premiers mots un renversement de situation proprement théâtral auquel personne (ni le public médiéval de la fiction ni les spectateurs actuels qui s'y superposent) ne s'attendait : au lieu de faire de sévères reproches aux Bolonais et d'invectiver contre les atrocités des guerres entre familles et entre villes, François les félicite à grands gestes et mime les « massacres triomphaux » qu'ils ont effectués. Une véritable exhibition de jongleur où est largement utilisé l'humour noir. Qu'on en juge par ces quelques exemples :

> (*Avec emphase*) Bolonais ! Quelle belle race que la vôtre ! Débordant de force et de courage, vous vous lancez au combat, vous vous égorgez, fous de plaisir (*Il improvise une absurde danse de guerre avec pantomime de collisions et chants de bataille*) […]
> Bolonais !
> Vous êtes magnifiques ! Depuis un temps infini vous êtes en guerre contre les habitants d'Imola, cette race infâme de chiens bestiaux ! Il est plus que juste et saint que vous vous précipitiez pour les massacrer en hurlant contre eux, comme des fous !
> Quels chocs ! Quelle bataille ! […]
> Et le Pape Innocent III ? La moutarde soudain lui est montée au nez, il a sauté sur son cheval et, maniant la lance comme un guerrier, il a entraîné l'armée des Français contre les Albigeois ! Et vous aussi, Bolonais, vous êtes montés à cheval avec eux.
> Le massacre a été triomphal !

Puis ils sont allés en Terre Sainte, libérer le Saint Sépulcre : « Ah ! Ah ! Quel saint massacre ! Magnifique ! Bravo ! » Et ceux qui sont restés à Bologne, « que faisaient-ils ? ils se grattaient le ventre ? » Non, ils s'entretuaient entre familles rivales : « Quelle belle tuerie ! Quatre cent cinquante morts en une semaine ! Tous Bolonais ! Quelle satisfaction… se zigouiller en famille ! ».

[31] André Vauchez, *op. cit.*, p. 130.

Un récit a contrario dont l'efficacité fut indéniable puisque, affirme Fo, ce type de discours eut pour effet d'induire les populations à signer un traité de paix. Effectivement, André Vauchez confirme l'efficacité de François dans le règlement de querelles intestines entre cités italiennes. Thomas de Split, clerc dalmate qui étudiait à Bologne, rapporte que le discours que prononça François en 1222 ramena la paix dans les familles déchirées par de vieilles haines meurtrières. Il intervint aussi pour mettre fin aux luttes entre factions qui déchiraient la ville d'Arezzo[32]. Le choix de Fo de placer en introduction cette forme inattendue de plaidoyer pour la paix est également – on l'aura compris – une manière pour lui de prononcer, par François interposé, un plaidoyer pour la paix dans le monde.

Ensuite les épisodes suivent un ordre chronologique. De l'un à l'autre Fo ménage une transition et effectue un résumé de ce qu'il s'apprête à jouer, comme il le faisait dans le prologue de *Mystère bouffe* : ainsi avons-nous d'abord un moment de la jeunesse de François, à savoir la révolte contre les puissants pleins de morgue de la ville – la lutte des classes, on le sait, a toujours été un thème récurrent chez Fo[33]. Suit l'épisode du loup de Gubbio (un vrai loup, comme dans le chapitre correspondant des *Fioretti*[34]), moment théâtral savoureux et occasion – car Fo brode et effectue des digressions à l'envi – de critiquer la ladrerie, le sens de la propriété et le peu de charité des moines. Puis, également garni de plaisantes digressions, le voyage à Rome et la rencontre avec Innocent III, un pape anti-chrétien qui fait mille difficultés avant d'accepter la règle monastique élaborée par François. Alors que l'issue favorable de cette rencontre est racontée par la tradition officielle à l'aide de rêves prémonitoire envoyés par un ange au Pontife, Fo donne une version scatologique des faits, nauséabonde et grotesque, mais tout à fait dans la ligne à la fois de son comique et des récits populaires relatant les nombreuses excentricités de François. Le pape, pour se débarrasser de cet importun, lui aurait conseillé d'aller prêcher aux cochons – une provocation que François accepte, car c'est pour lui l'occasion de revenir, mission accomplie, souillé d'excréments porcins, empuantir un banquet et même obtenir des excuses du pape lui-même ! Or cet épisode, pour nous difficilement véridique, n'a pas été inventé de toutes pièces. André Vauchez rapporte que, selon le chroniqueur Roger de Wendover, le Pape aurait effectivement enjoint François d'aller parler aux porcs et de se rouler avec eux dans la fange. Ce qu'aurait fait François, qui ensuite serait revenu trouver le Pontife, lequel, « ému par son humilité et son esprit d'obéissance », « aurait alors accédé à sa requête[35].

---

[32] *Ibidem*, p. 119.

[33] Un épisode confirmé par André Vauchez, qui explique que les couches supérieures de la bourgeoisie – le *popolo* – luttaient pour arracher au patriciat urbain une participation au pouvoir (*Ibidem*, p. 117).

[34] Il s'agit du chapitre XXI : Comment saint François, par vertu divine, transforma en animal doux un loup très féroce.

[35] André Vauchez, *op. cit*., p. 98.

Le spectacle se termine sur la mort de François, une mort que, avec tout le respect dû aux souffrances du malade, Fo s'amuse à mettre au centre d'une dernière comédie visant à faire la nique à ceux qui voulaient s'accaparer les dernières heures du futur saint afin de pouvoir ériger dans la ville une belle cathédrale, source d'orgueil et de richesses. Le voici quasiment contraint par l'évêque à passer la nuit dans son palais ; mais le lit a un matelas si grand et moelleux que, ballotté, il a le mal de mer. Comment faire pour échapper à cette prison dorée et aller mourir à la Portioncule ? Pour s'éteindre dans la joie, il demande à ses compagnons de chanter… afin d'étouffer le bruit de son départ… et de le transporter en catimini dans sa chère petite chapelle. Toute la nuit quelques-uns vont donc entonner des chants à gorge déployée :

> Les soldats qui montent la garde au-dessous écoutent le chant et commentent :
> – Oh là là, le Saint est en train de partir, mais il s'en va dans la joie !
> Dans les parages il y a un prêtre : – Il ne me semble pas très digne… juste au moment où l'on doit se préparer à bien mourir, de se mettre à chanter des chansons gaies !

Pendant que les autres s'éclipsent et le transportent en cachette jusqu'à la Portioncule.

Les choix opérés par Fo, dans la ligne de la thématique et des caractéristiques de son théâtre, visent, comme toujours, à souligner combien les institutions sont jalouses de leurs privilèges ou de leur pouvoir, combien elles respectent peu elles-mêmes les préceptes qu'elles ordonnent d'appliquer. Et il le fait, selon son habitude, en usant largement de l'ironie, du grotesque, se transformant devant le public en jongleur, présentant un François si personnalisé que la critique a parlé d'un « François Fo ». Mais chaque auteur ou artiste qui recrée un personnage ou un événement du passé ne parle-t-il pas de lui-même ? L'historien André Vauchez en personne le précise dès l'introduction à son ouvrage : « actualiser François, comme on le fait souvent, n'est qu'une façon déguisée de parler de nous-mêmes en faisant semblant de parler d'un autre »[36].

Remarquons toutefois que le François de Dario Fo n'opère aucun miracle (sinon raisonner le loup de Gubbio – mais là nous sommes dans le domaine de la fable allégorisante), et qu'il n'est fait nulle mention des stigmates, même pour en réfuter le caractère divin.

La même année, Marco Baliani proposait lui aussi sa vision de François d'Assise, mais par un spectacle de genre et de contenu tout à fait différents. Les qualités de cette dernière comédie en font, pour l'heure, à notre avis,

[36] *Ibidem*, p. 18. Bien évidemment, c'est ce qu'André Vauchez va s'employer à ne pas faire.

l'aboutissement le plus réussi du processus de réécriture dont le Petit Pauvre a été l'objet.

Un François qui fait l'arbre droit ! *Francesco a testa in giù* de Marco Baliani

Monté la même année que de celui de Dario Fo, le spectacle de Marco Baliani en est à la fois très différent et complémentaire[37]. Différent car il prévoit deux narrateurs et, même si pour la durée d'une seule comédie les choix s'imposent, y est racontée la quasi totalité de la vie de François, depuis la dernière fête du jeune homme avant sa conversion jusqu'à la construction *post mortem* de la figure de saint qu'on lui fit endosser. Ce que les deux narrateurs entendent souligner, c'est l'humilité du Pauvre d'Assise, en racontant le rêve extrême qui fut le sien, ce rêve impossible de pauvreté, rêve trahi par ses continuateurs, trahison métaphorisée par l'énorme basilique Sainte-Marie-des-Anges qui écrase aujourd'hui la petite chapelle de la Portioncule reconstituée à l'intérieur, à son emplacement d'origine (on se souvient que les acteurs-personnages du texte de Delteil/Théophilidès voulaient faire sauter la Basilique à la dynamite[38]).

Le premier moment du récit – celui qui expose le but du spectacle – revêt la fonction de prologue. Il est placé sous le signe de l'âne, humble créature vouée aux durs labeurs, un âne que le narrateur a vu gravissant une côte, et sur le dos duquel était assis, appuyé à de lourds ballots, un moine :

> Il y a trois ans, j'ai rencontré François d'Assise. J'étais en Grèce, dans un petit village de la région du Mont Athos. […] Le soleil frappait à pic. À un certain moment, le long d'un sentier qui conduisait à l'extérieur du village, je vois un moine sur un âne. La montée était très raide. Le moine était entièrement vêtu de noir, assis les jambes de côté. L'âne était écrasé sous le poids de sa charge : à droite le moine, à gauche deux énormes ballots, deux amphores et un fagot de bois. Il marchait plié en deux, je me demandais même comment il faisait pour rester debout ; de temps en temps le moine le fouettait avec une longue branche et à chaque coup on entendait un sifflement dans l'air. L'âne ne réagissait pas, il continuait à monter, à grimper lentement la pente de ses pattes sèches qui frappaient le sol. Je suis resté longtemps à les regarder à contre-jour, jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans un nuage de poussière.
> Eh bien cet âne, c'était François d'Assise. L'âne, pas le moine.

[37] Marco Baliani e Felice Cappa, *Francesco a testa in giù*, Milan, Garzanti, coll. "Elefanti", 2000, 107 pages. À notre connaissance il n'existe pas de traduction française de ce texte.
[38] Avec une petite confusion toutefois, dans le spectacle français, entre la Basilique Saint-François, où se trouve le tombeau du Saint, et la Basilique Sainte-Marie-des-Anges, à l'extérieur de la ville, qui coiffe la Portioncule où François est allé mourir.

La dernière scène du spectacle évoque à nouveau cet âne métaphorique : « Frère Âne est arrivé au bout de son chemin »[39] . Cette place de l'âne, en début et fin de récit, peut évoquer, dans le domaine iconographique, la splendide chevauchée des Rois Mages peinte à Florence par Benozzo Gozzoli dans la chapelle du Palais Médicis : une fastueuse colonne de riches cavaliers serpentant les pentes d'une colline pour aller s'incliner devant la Sainte Famille, et, de part et d'autre de ce luxueux cortège, un âne – symbole de l'humilité du Christ qui naquit pauvrement – et un scribe écrivant l'Évangile.

Le « rêve extrême » de François (un adjectif qui ne manque pas d'évoquer la figure politiquement connotée de l'extrémiste) ne pouvait se réaliser sans qu'y soient apportés des adoucissements, des aménagements. C'est ce que vont raconter les deux narrateurs, qui annoncent d'entrée comment finira (mal) la belle et légendaire histoire.

Marco Baliani se pose donc en conteur – un conteur qui narre et commente à la fois – se plaçant d'entrée dans la position du jongleur. Maints témoignages d'époque avaient souligné le goût des exhibitions de François. C'est avec une excentricité que démarre le spectacle, le premier narrateur présentant son acolyte et le décrivant au public de la salle : « Le voici, vous le voyez ? Il est en train de faire l'arbre droit. Pourquoi ? Pour attirer l'attention ». Il s'est mis « la tête en bas », comme l'indique le titre de la pièce : une position inversée d'ordre physique, empruntée aux jongleurs de passage sur les places publiques, mais dont on comprend vite qu'elle revêt aussi un sens moral, métaphorique. Car regarder le monde la tête en bas, c'est le voir différemment : « ce qui semble beau est laid et ce qui semble sain est malade, tout est à l'envers ». D'où un passage immédiat aux vraies laideurs de notre beau monde. Une transition qui pourrait agacer un public peu amateur de récits édifiants ou lassé des spectacles gauchisants, c'est pourquoi elle est aussitôt habilement déminée par un commentaire goguenard du narrateur – un commentaire distancé qui souligne (sans prétendre le faire) l'autre but du spectacle, à savoir signifier que notre siècle ressemble à bien des égards au monde médiéval de François :

> Parfait, vous avez vu ? Maintenant il nous dira que de l'autre côté de la mer les gens ont faim, ont froid, qu'il y a encore une guerre… […] et là pourrait commencer le prêche : nous pourrions commencer à parler de la nécessité de la paix, nous pourrions parler contre les guerres. C'est ce que faisaient François et ses compagnons… quand ils se mettaient à parler sur les places…

Et sans doute faut-il voir dans ces dernières phrases une allusion au « sermon de Bologne » par lequel Dario Fo ouvrait son propre spectacle.

[39] Frère Âne : c'est ainsi que François avait surnommé son propre corps.

Le dernier avertissement au public, comme on pouvait s'y attendre, est que le François qui va être mis en scène n'est pas celui de l'imagerie traditionnelle : « Nous n'allons pas vous raconter le François des tableaux et des fresques, celui qui a toujours les yeux levés au ciel et l'auréole sur la tête, comme s'il avait été saint dès le début ». À la fin du spectacle les narrateurs reviendront sur le fait que le François peint par Giotto ne correspond pas à la réalité mais à l'image du Saint qui a été construite à partir du moment où ordre a été donné de détruire les précédentes biographies : « Quelques frères toutefois désobéirent à cet ordre de destruction et vers 1800, dans divers monastères, ont été retrouvés nombre de ces autres écrits sur François, plus proches de la vérité de sa vie ».

Le François de Baliani, comme celui de Fo, est un vrai jongleur, qui met ses talents d'acteur au service du message à délivrer. La description qui en est faite à travers le point de vue d'Ortolana, la mère de Claire, souligne le lien entre charisme et talent – et, implicitement, met en abyme la valeur sociale et politique du théâtre :

> François était tout le contraire de beau, il était petit, il avait des poils noirs au visage, de grandes oreilles de paysan, et pourtant, quand il commençait à parler et à raconter, il se transformait : son habit rustique et déformé s'animait sous l'effet de son corps qui remuait tout entier, ses mains étaient comme des oiseaux. […] Il aurait pu être un jongleur comme les autres, de ceux qui remplissent les places de lazzis et de jeux, mais même en tant que jongleur il aurait été impossible de ne pas le regarder avec admiration. […] Quand on l'écoutait, on en arrivait à penser que c'était peut-être vrai ce que l'on racontait comme une espèce de miracle, qu'un jour il s'était mis à prêcher aux oiseaux et que ces derniers s'étaient sagement posés sur les branches, de même que, sur les places, les auditeurs s'assoient sur les marches pour écouter.

Baliani fait raconter à ses deux jongleurs l'ensemble de la vie de François à partir de segments ainsi intitulés dans le texte publié : La dernière fête, Le lépreux, La renonciation aux biens, La fuite de Claire, Les croisades, La bataille de Damiette, Le voyage en Égypte, La crèche de Greccio, La retraite au Mont Alverne, La mort ; et il termine avec « La construction du saint », un titre indice de manipulation. On remarque ainsi que Baliani, à part l'épisode de la mort, n'a traité aucun des segments choisis par Fo – et la mort elle-même est racontée de façon toute différente : non pas la farce jouée par François à l'évêque, mais une mort très poétique, vue à travers le regard de Ginepro, le frère simplet à qui François a voulu épargner un spectacle douloureux, lequel aperçoit une nuée d'alouettes tournoyant au-dessus de la Portioncule pour saluer le départ de François. Quant à la visite au Pape, si Fo l'avait racontée en forçant sur le grotesque, Baliani se limite à affirmer qu'assurément elle ne se déroula pas comme le prétend la tradition et que sans aucun doute François, en cette occasion, usa de ses talents de jongleur.

Plus jeune d'une génération (il est né en 1950), Marco Baliani est un disciple de Dario Fo et, comme beaucoup d'acteurs-narrateurs actuels, il se réclame de son exemple de jongleur médiéval-moderne. Les deux narrateurs en effet, comme le faisait Fo dans *Mystère bouffe*, parviennent à eux seuls aussi bien à se glisser derrière le point de vue de tel ou tel personnage, qu'à faire vivre une foule en direct. Le renoncement aux biens sur la place publique d'Assise en présence de toute la population, du père et de l'évêque – une scène qui a donné lieu à de célèbres fresques – est racontée du point de vue des spectateurs ébahis et goguenards, avec des détails triviaux qui sont à la fois sources de comique et indices d'incrédulité de la part des couches sociales inférieures, habituées aux extravagances des riches. François a quitté tous ses vêtements – « même sa culotte ! »… « Mais alors il est vraiment devenu fou ! ». Mais, quand l'évêque le prend sous sa protection :

> Aahh, mais alors il veut se faire prêtre… Et c'était nécessaire de faire toute cette comédie ?
> C'est bien vrai, les fils de riches, plus ils en ont et moins ils savent que faire de ce qu'ils ont. Ces gens-là sont de la race de ceux qui commandent. Vous allez voir que d'ici quelques années il sera devenu évêque ou cardinal…

La fuite de Claire est racontée de façon vivante et burlesque à travers le point de vue de Monaldo, l'oncle de la jeune fille, qui écume de rage, exprimant la rancœur des nobles, des nantis, à travers un raisonnement qui reproduit l'attachement viscéral aux biens d'une classe jalouse de sa position et de ses privilèges. Le départ de Claire est perçu comme la vengeance de celui qui, lors de la révolte du peuple contre les nobles advenue quelques années auparavant, était du côté de la démocratie :

> Et Monaldo se rappelait bien que parmi ces faciès excités et hurlants il y avait le jeune François. […] Oui, il était là, au premier rang, à inciter les autres, à s'emparer de ce qui ne lui appartenait pas, comme maintenant, exactement comme maintenant.

Mais le message essentiel exprimé par la pièce de Baliani en relation avec notre époque – outre l'invitation à la pauvreté, et donc au partage des biens – est assurément la non violence et l'œcuménisme. Chez Delteil et chez Fo les croisades n'apparaissaient que sous forme de brèves allusions. Baliani, au contraire, y consacre quatre scènes, et y emploie des termes qui se réfèrent autant à des événements très récents de notre siècle qu'au XIIIe de François :

> Pour inciter les gens à la vengeance on promenait des étendards représentant un Messie ensanglanté, sous lequel on voyait un monstrueux Arabe qui le frappait en lui déchirant les chairs.

> La croisade était désormais l'occasion de nouvelles conquêtes et de terribles exactions. Les batailles déchaînées par ces violents pèlerinages n'avaient plus rien de sacré, c'étaient plutôt un jeu de massacre qui ne pouvait se transformer en une bonne affaire que pour les mercenaires en quête de fortune.
>
> Bénir les armes ? François n'avait jamais pensé que pour libérer le Saint-Sépulcre il fallait tuer ceux qui habitaient Jérusalem.

Le récit de la bataille de Damiette est particulièrement violent, évoqué par des mots qui ciblent tout type de guerre motivée par une idéologie :

> Le cardinal Pelagio à cheval, l'épée au poing et vêtu de son armure, guide l'assaut, il incite les autres, il leur crie de se jeter sur les Infidèles, au nom de Dieu et du Christ notre Seigneur ! À mort, à mort ! entend-on hurler de toutes parts.

François se rappelle une scène identique de sa jeunesse – la guerre entre Assise et Pérouse – où, pire, les gens parlaient la même langue : « alors aussi on se lançait des insultes, mais dans la même langue, avec les mêmes accents dialectaux »[40].

André Vauchez a souligné dans son ouvrage que François était revenu ébranlé de ses deux séjours en Orient, car il avait (entre autres) découvert que la réalité ne correspondait pas à ce que l'on décrivait en Occident, et que les musulmans étaient plus attachés que les chrétiens à la prière. Le François de Baliani aussi comprend que l'Orient décrit par les romans qui ont bercé sa jeunesse n'est pas celui que l'on dépeint aux Croisés : « On y racontait que le grand sultan, Saladin, était la fine fleur de la courtoisie, un parfait chevalier : il aurait suffi qu'il reçoive le baptême et il aurait été un modèle de vertu, bien plus que les ronflants chevaliers croisés ».

Dernier élément important d'actualisation de cette réécriture (tout comme chez Delteil et Fo), l'élimination du merveilleux et la rationalisation de la vie de François : le lépreux n'est pas miraculeusement guéri après l'accolade reçue (comme il l'était chez Messiaen), il se sent tout simplement redevenu un moment humain, comme le sont ceux que la maladie a exclus de la société et qu'un geste de solidarité réintègre un temps. Delteil voyait dans les stigmates un phénomène naturel, psychosomatique ; Baliani, faisant sienne l'une des hypothèses émises par les spécialistes autour de cette affaire, assure qu'il s'agit d'une invention *post mortem* de Frère Élie, invention destinée à faire officiellement de François un saint, un nouveau Christ – et donc une personnalité à révérer, non point à imiter. Les stig-

[40] D'où pour cette scène le tragique finale d'un champ de bataille où gémissent les blessés des différents bords : « un vent fait de voix qui implorent dans toutes les langues, qui demandent pitié à l'unisson […] sur le champ ne restent que des morts assassinés et des assassins ».

mates, inventés, seraint devenus l'instrument de la trahison du message de François, rendant son exemple inimitable, alors que François, au contraire, voulait faire de sa vie un exemple à imiter.

Mais ce qui ressort aussi du travail de Marco Baliani, c'est une joyeuse exaltation de la dimension théâtrale, propre à la fois à délivrer un message et à réjouir le cœur. La petite troupe de François et de ses compagnons, vivante par le truchement des deux jongleurs-narrateurs, est elle-même une petite compagnie théâtrale allègre, pourvue de sa comique mascotte, le naïf frère Ginepro. La plus belle scène de « théâtre dans le théâtre », nous l'avons avec l'invention – ici par les compagnons, non par François comme le veut la tradition – de la crèche. De retour des Croisades, François a reçu la douleur supplémentaire, cuisante, de retrouver son Ordre tellement bouleversé qu'il en a abandonné la direction… Aussi, pour lui rendre le sourire, les compagnons décident-ils de « faire à nouveau du théâtre », « comme au bon vieux temps ». Et les voici qui préparent, aidés par les villageois, le spectacle théâtral de la Nativité – la première crèche – où chacun jouera un rôle : la représentation vivante de ce que les Français appellent aujourd'hui une crèche provençale et les Italiens une crèche napolitaine, avec le forgeron, le maçon, le cordonnier, la couturière… Une préparation non dépourvue de notes amusantes : personne ne veut faire le soldat romain, le paysan prête son bœuf mais, dit-il, il s'appelle « Reviens » et risque de lâcher des bouses, le simplet Ginepro veut à tout prix faire l'ange… un moment destiné à devenir éternel, comme le suggère le « truc » de la scène qui soudain se fige au moment, très poétique, où le bébé de « la Mariuccia » est déposé dans la mangeoire.

À la fin du spectacle, conformément à ce qu'ils avaient déjà annoncé au début, les deux jongleurs ne prétendent pas avoir raconté LA vérité. « La vérité est toujours ce que nous désirons », admettent-ils ; « certes nous aussi nous avons raconté un François à nous. Il y a quantité de François qui habitent dans les scènes peintes par Giotto comme chez le plus humble des hommes, dans les récits des *Fioretti* comme dans les nombreux films qui lui ont été consacrés ». Qui fut le vrai François ?

> Chacun peut le chercher à sa façon, on peut le chercher dans les innombrables endroits du monde où arriver à vivre est encore un miracle, on peut le chercher aussi dans le monde des choses créées. C'est là peut-être l'endroit où l'on peut vraiment aller chercher François, dans le miracle d'un pré fleuri, dans le vol d'un faucon pèlerin, dans le ciel étoilé d'une nuit de décembre.

Un beau finale, qui unit les différents messages délivrés par François : la paix, la fraternité avec les pauvres et – écologiquement – l'appréciation de l'immense beauté des "petites grandes" choses de la nature.

Épilogue

Christian Bobin a publié en 1992 un roman-essai intitulé *Le Très-Bas* dont a été effectuée une adaptation théâtrale que nous n'avons malheureusement pas trouvée[41]. Il s'agit – encore ! – de la vie de François d'Assise : encore un témoignage de l'intérêt suscité par le Petit Pauvre au cours des dernières années du XXe siècle, et – surtout – une nouvelle confirmation de son actualité, au-delà des huit siècles qui nous en séparent. Baliani plaçait François « la tête en bas » ; le titre choisi par Bobin pour son livre ne désigne pas François mais Dieu, non point « le Très Haut », selon l'usage, mais le « Très Bas », un Dieu placé d'emblée, comme François, du côté des plus humbles, de cette classe d'autrefois, d'aujourd'hui et de toujours. Trois classes, écrit l'auteur en introduction, se partagent le XIIIe siècle : les marchands, les guerriers, les prêtres.

> Et puis il y a une autre classe. Elle est dans l'ombre, trop retirée en elle-même pour qu'aucune lumière puisse jamais l'y chercher. Elle est comme la matière première des trois autres. Les marchands y puisent la main d'œuvre dont ils ont besoin. Les guerriers trouvent de quoi renouveler leurs armées. Les prêtres y flairent les âmes dont ils ont goût. Ces trois-là espèrent quelque chose en récompense de leur travail : la fortune, la gloire ou le salut. Cette classe n'espère rien, pas même le passage du temps, l'endormissement de la douleur. Cette classe est celle des pauvres. Elle est du treizième siècle et elle est du vingtième, elle est de tous les siècles.

La conclusion du livre renvoie, en miroir, à notre XXe siècle :

> Au treizième siècle il y avait les marchands, les prêtres et les soldats. Au vingtième siècle il n'y a plus que les marchands. Ils sont dans leurs boutiques comme des prêtres dans leurs églises. Ils sont dans leurs usines comme des soldats dans leurs casernes. Ils se répandent dans le monde par la puissance de leurs images. On les trouve sur les murs, sur les écrans, dans les journaux. L'image est leur encens, l'image est leur épée.

Le livre s'achève sur une sorte d'hymne à la pauvreté. Les photos publiées dans les journaux qui nous présentent des familles touchées par la misère, écrit-il, sont des images saintes : car les enfants y sont souriants, radieux… comme si un ange se tenait derrière eux.

François d'Assise, le Petit Pauvre, saint patron de l'Italie, patron des écologistes, n'est-il pas, aujourd'hui, le patron œcuménique des pauvres, et, plus généralement, de tous ceux qui souffrent ? N'est-ce pas en raison de l'insatisfaction

[41] Christian Bobin, *Le Très-Bas*, Gallimard, coll. "L'un et l'autre", 1992, 134 pages.

générée par le spectacle offert par notre monde actuel, qu'à l'aube du troisième millénaire le successeur du pape Benoît XVI a accompli le geste courageux de choisir – premier de tous ! – le nom de François ?

Brigitte URBANI
Université d'Aix-Marseille

LA TEMPORALITÉ DANS *TOUT LE CIEL AU-DESSUS DE LA TERRE* D'ANGÉLICA LIDDELL

Merci à Maurice Abiteboul et à Aurélien.

Pour Jérémy et Nicolas.

Parce que *forever* est un mot vain et sacré.

Todo il cielo sobre la tierra (Tout le ciel au-dessus de la terre)[1] de la dramaturge espagnole Angélica Liddell, pièce représentée récemment au théâtre de l'Odéon à Paris, porte comme sous-titre, sous forme de parenthèse explicative, « le syndrome de Wendy ». Cette mention fait évidemment référence au cas psychiatriquement décrit nommé « syndrome de Peter Pan », qui a généré des réflexions symétriques baptisées « syndrome de Wendy ».

Les êtres qui ne veulent pas grandir, mais demeurer au « pays imaginaire », celui de l'enfance, ou s'évader du réel encombrant pour le rejoindre au moins *cosa mentale*, seraient affectés de ce syndrome régressif, dévastateur pour l'épanouissement d'une personnalité citoyenne : engagée dans la famille et dans la société.

« Inadaptée »[2] : telle se définit la protagoniste de la pièce qui nous intéresse. Elle refuse de devenir une adulte comme les autres, ne se reconnaît en personne, n'accepte aucun comportement consensuel, et dénigre avant tout la maternité, qui permet de se reproduire, et donc de mettre au monde des enfants destinés à grandir dans l'imitation de ce qu'elle considère comme des vies mensongères et ratées.

---

[1] *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le syndrome de Wendy)* est l'intitulé traduit par Christilla Vasserot du texte de la pièce de théâtre d'Angélica Liddell *Todo il cielo sobre la tierra (El sindrome de Wendy)* disponible en français aux éditions des *Solitaires intempestifs* (juin 2013), que nous utiliserons exclusivement ici, faute d'avoir pu trouver le texte original en espagnol, norvégien et mandarin.

Nous l'abrégerons dans ces notes si nécessaire en TCT.

Précisons que, née en Catalogne, Angélica Liddell s'exprime en castillan.

Sa pièce a été créée au Tanzquartier de Vienne le 10 mai 2013, puis présentée en France le 6 juillet 2013, dans le cadre du soixante-septième festival d'Avignon, dont la dramaturge est régulièrement l'invitée. Elle a été reprise, avec la troupe, la mise en scène et la participation de Liddell en tant que protagoniste, dans le cadre du Festival d'automne à Paris, présentée au théâtre de l'Odéon en novembre 2013 : c'est à ce spectacle que nous avons assisté, à lui que nous nous référons pour la rédaction de cet article.

Nous respectons ici la typologie de l'édition française citée.

[2] TCT, p. 51.

Angélica Liddell ne recule pas devant la généralisation outrancière, le rejet violent de toutes les communautés de créatures, et l'on pourrait apparenter l'expression de sa philosophie contemporaine, « éthique » *a priori* originale et subversive, à celle bien connue, depuis 1818 et la publication (en Allemagne déjà, et suivie comme on sait de traductions très influentes), du *Monde comme volonté et comme représentation*, d'Arthur Schopenhauer (Liddell, signalons-le, est grande lectrice des philosophes ; elle les cite volontiers dans ses entretiens et dans ses pièces, de Wittgenstein à Foucault).

Les alliances de couples, quelles qu'elles soient, n'ont pour but que la fornication, elle-même au service de la perpétuation d'une espèce vouée à la mort progressive de ses membres, suivant le cortège infâme des dégradations physiques qu'apporte le passage du temps.

Des protections illusoires, et moralement scandaleuses quant à ce passage du temps, sont mises en place, par les créatures désespérées, qui renient fallacieusement leur condition humaine.

Or, quoi qu'ils fassent, tous vont à la mort, y entraînent les enfants qu'ils ont conçus sans suffisamment de scrupules, et osent même se féliciter le plus souvent (Schopenhauer aurait évoqué à ce sujet le fameux voile de Maja, ou tissu délibérément placé entre soi et le monde, pour se mentir sur lui et ne pas le voir tel qu'il est) de leurs portées animales, de ces hordes d'enfants maudits, qui apporteraient aux mères, écrit Angélica Liddell, en dénonçant le phénomène à grands cris, un répugnant « supplément de dignité » (la formule est empruntée au texte de James Barrie *Peter Pan*)[3].

Au cours du long dialogue qui convoque Wendy et Peter Pan, Wendy déclare : « Je ne veux pas avoir d'enfants […] Je ne veux être la mère de personne »[4].

Ainsi, une attitude éthique minimale consisterait non pas en l'abstinence, puisque les hommes, pauvres bêtes, sont enclins par nature à la copulation, mais en l'évitement de la reproduction sexuelle, théorie qui aurait bien sûr pour conséquence – Liddell est radicale dans ses propositions aux allures d'anathème – la disparition finale sur terre de toute forme de population.

Ce suicide social annoncé, la dramaturge l'espère, et presque par ses harangues fougueuses à l'adresse (à l'encontre pourrait-on dire) du public le prophétise, quand elle fustige « l'idée de se reproduire » :

Je préfère les enfants sans enfants.
C'est ce que je préfère.
Les enfants sans enfants.

[3] *Ibid*., p. 42, 62.
[4] *Ibid*., p. 18-19.

Rien n'est plus pathétique que montrer la photo de son enfant,
Comme s'il s'agissait d'un drapeau,
Comme si mettre des enfants au monde avait une quelconque valeur[5].

Elle termine par un hurlement noté en majuscules : « FOR ALL MOTHERS ! /FUCK YOU ! MOTHER ! »[6]

Être une « dépravée sexuelle » « sans enfants » : voilà une solution vitale provisoire, pour qui se méprise et doit céder à ses instincts animaux, en une pulsion naturellement et délibérément mortifère, qui la prive de descendance :

Quand je me sens très mal, très très mal,
Je ressens de ces envies de baiser.
Parfois je confonds les envies de baiser et les envies de mourir.
Je mélange tout.[7]

La crudité du registre est prononcée, particulièrement dans la scène consacrée aux « *désirs* », ceux qui « *frôlent l'enfer* »[8], au milieu des « *poubelles* », et face à « *la fille sur la photo porno* » : « *j'ai toujours voulu en être une […]/mais encore plus indécente* »[9].

Le désir, passage obligé pour le corps mendiant, n'a de finalité qu'un plaisir énoncé comme sale : salissant ceux qui s'y adonnent, et surtout maintenu dans le dégoût et l'évitement de la procréation.

Autant vaudrait détruire d'emblée la jeunesse : la dramaturge va jusque là, pour lui éviter ce sort atroce : se dégrader dans un avilissement programmé par la nature, fatal.

Dans une diatribe aux parfums de scandale, Angélica revendique presque la tuerie d'Utoya, qui fut à l'origine de l'extermination de soixante-neuf personnes, parmi les cinq cent soixante jeunes gens réunis sur l'île norvégienne, à l'occasion d'un camp d'été de la ligue travailliste, jeunes gens ayant tous de seize à vingt-six ans : « l'âge où non seulement le sexe mais l'amour physique est possible. »[10]

La scène est intitulée, à peine ironiquement, de façon provocante avant tout : « Utoya. Oh what a brave new world ! »[11]. La protagoniste rêve même, dans

---

[5] *Ibid*., p. 47-8.
[6] *Ibid*., p. 55.
[7] *Ibid*., p. 66.
[8] *Ibid*., p. 30.
[9] *Ibid*., p. 31.
[10] *Ibid*., p. 24.
[11] *Ibid., loc.cit.*

une scène ultérieure, qu'elle a participé à la tuerie, qu'elle l'a fomentée : « Je me tenais debout, au centre de l'île d'Utoya, cernée de cadavres. Après les avoir tués, j'arrachais leurs cœurs et je les mangeais ». S'ensuit un délire onirique érotique, esthétique : « C'était beau, je cherchais leurs langues mortes avec ma langue. »[12]

Si « la mort de la jeunesse » est inévitable et « irréversible »[13], autant l'accomplir vite, y collaborer, dans une extase révulsante, mais finalement peut-être salutaire. C'est accélérer le cheminement trop douloureux de l'être dans le temps, c'est avancer pour le bien général son agonie. L'éros est thanatique d'emblée : ainsi, on en finit plus rapidement avec la vie, cet égout qui se creuse inéluctablement.

Car « nous sommes aux mains du temps », et des autres hommes, qui dans leur ignorance volontaire, leur absence de pensée critique, créent des chaînes de bêtise, multiplient les sources de souffrance, se reproduisent à l'envi, et, ce faisant, reproduisent le malheur de l'humaine condition, se dupliquent, se clonent, engendrant par leur engeance un tourment sans fin :

> *Car nous sommes aux mains du temps,*
> *De la durée.*
> *Il n'y a pas le choix, il faut laisser travailler le temps*
> *Pour découvrir ce que les autres cachent.*
> *Il ne faut pas faire confiance aux gens*
> *Mais à la durée, à ce que révèle la durée.*
> *Personne ne peut cacher sa part misérable, sa part vile et mesquine, sa stupidité, durant toute une vie.*
> *Ils ont besoin de rencontrer leur jumeau abject, leur jumeau vil et mesquin, leur jumeau stupide pour se dévoiler tels qu'ils sont.*
> *De même, je cherche et je trouve mon jumeau répugnant pour me dévoiler telle que je suis.*
> *De même, les mères ont besoin de faire de leurs filles leurs jumelles vieilles, laides et stupides, épuisées pour se sentir fières, pour justifier leurs vies pathétiques. Les mères font de leurs filles leurs jumelles nauséabondes, sans même le faire exprès, sans s'en rendre compte, elles les pétrissent avec ce qu'il y a de pire en elles pour que l'histoire se répète. La fille de Wendy, la fille de la fille de Wendy, la fille de la fille de la fille de Wendy, la fille de la fille de la fille de la fille de Wendy… Ainsi s'achève Peter Pan.*[14]

---

[12] *Ibid*., p. 70.
[13] *Ibid*., p. 65.
[14] *Ibid*., p. 70.

Le rythme de l'existence, si on ne le brise par le crime, si l'on se traîne sans avoir le courage de se suicider, est alors celui des chutes et des résurrections, jugées encore plus désespérantes que les chutes :

Il m'en a fallu, des années.
Des effondrements.
Des résurrections.
Des explications.
Mais j'ai fini par apprendre.
J'ai appris que parfois, en pleine euphorie,
Sans trop savoir pourquoi, je ressens une fatigue épouvantable.
Une fatigue que personne n'est capable d'imaginer.
Comme si quelqu'un était capable de m'assassiner.

Ça peut arriver plusieurs fois par mois,
Plusieurs fois par semaine,
Ou plusieurs fois par jour durant des semaines.
Quand ça arrive plusieurs fois par jour, c'est que ça va vraiment mal.
Et je suis prise d'une authentique envie de mourir.
Et j'arrête de manger et de me laver.
Et j'arrête de faire le ménage et la lessive.
Et parfois des bestioles naissent, toutes petites bestioles, à cause de la saleté.
Je me sens protégée par les ordures que je produis au quotidien.
Pour ressusciter, j'ai besoin d'atteindre une certaine limite dans la saleté.[15]

Cet état dépressif récurrent, qui atteint des limites quasi kafkaïennes, est absurde en effet, dans la mesure où « ressusciter » n'a pas de sens. C'est se remonter pour mieux retomber, pour devenir une sorte de bête, pour se métamorphoser en quasi-cloporte – on pense à Grégoire Samsa, le héros de la nouvelle bien connue de Kafka. Le principe même de *l'être-pour-mourir*, tel qu'il est généré et géré par une société mensongère, qui attend que l'on « fonctionne » (en particulier que l'on copule) sans se remettre en question, aboutit à un mal régulier de l'être, qui oscille entre les moments d'euphorie qu'il reniera ensuite, et les moments de détresse complète, qui lui font regretter tous les rétablissements, parce qu'ils sont toujours provisoires :

Et vient à nouveau la déception.
Et la méfiance.
Et la lassitude à l'égard de tout ce que je connais.

[15] *Ibid.*, p. 39.

Et l'effondrement.

Parfois j'aimerais un effondrement définitif.
Rien n'est plus épuisant qu'une résurrection.[16]

Cependant, comme un contrepoint apporté à cette désespérance affichée, le lyrisme citationnel est un élément de séduction dramatique indéniable, qui offre au spectateur le plaisir, la jouissance d'une émotion intellectuelle et musicale : par exemple la référence que fait Liddell quatre fois de suite, selon quatre tableaux quasi semblables, qui rythment la pièce vers son commencement, son milieu et sa fin, aux vers de Wordsworth également employés dans le film d'Elia Kazan mentionné : *La Fièvre dans le sang* :

Si rien ne peut ramener l'heure
De la splendeur dans l'herbe, de l'éclat dans la fleur,
Au lieu de pleurer, nous puiserons
Nos forces dans ce qui n'est plus.[17]

Le dispositif est didactique : on se trouve, par le jeu de voix *off*, dans une salle de cours ; le professeur interroge les élèves sur le sens de la citation : ils apportent toujours la même réponse – laconique et berceuse ; elle propose une hypothèse d'interprétation du sens de la vie à la fois sombre, incertaine, et porteuse d'espérance :

Quand nous étions jeunes, nous posions sur les choses un regard idéaliste je pense. Et il me semble que William Wordsworth veut dire que, lorsque nous grandissons, nous devons oublier les idéaux de notre jeunesse et trouver de la force…[18]

L'ambiguïté, et de la citation reprise, et de la réponse répétée, offre en elle-même la possibilité d'une issue, d'une lecture autre du monde et du temps. Sur un mode, nous semble-t-il, plus contrapuntique qu'illusoire.

En provoquant un autre face-à-face (que celui qui unit et oppose ladite Wendy et ledit Peter Pan), Angélica Liddell évite les impasses du monologue, du soliloque même, tel qu'il se présente, massif, dominant, dans la seconde partie de sa pièce, et ouvre ainsi des brèches à une réflexion partagée : la classe pouvant représenter une mise en abyme des spectateurs, alors invités comme les élèves à offrir leur version de la situation évoquée.

---

[16] *Ibid.*, p. 53.
[17] *Ibid.*, p. 9, 12, 22, 37.
[18] *Ibid.*, p. 9, 22, 37.

Une fois – la deuxième : tôt donc –, la question posée par le professeur reste même sans réponse : nous nous heurtons à un blanc du texte, à un silence dramatique. Or, si l'on ne sait pas analyser, tout est envisageable peut-être. La fin de non-recevoir (de la condition humaine) ne s'imposera pas forcément comme une impasse, un couperet, celui qui rompt le fil de l'indésirable existence. La voie (la voix) est libérée, pour un écho éventuellement différent.

C'est là une proposition, une suggestion, un appel qui sait – toute la révolte très confessionnelle d'Angélica Liddell se manifestant selon nous comme un possible appel au secours, tendue qu'elle est vers une écoute large, qui se déplace symboliquement, de l'espace de cours à la salle du théâtre, et voyage, de l'impression de son texte vers ses tournées dramatiques.

La démonstration dogmatique, absolutiste, voire terroriste, vacille en tant que telle : c'est le sentiment qui nous gagne en voyant la dramaturge, qui est aussi l'actrice et la protagoniste de son œuvre, virevolter, s'arrêter, vociférer, vitupérer, avec une force, un dynamisme saisissant, qui convainquent de la vigueur du message, autant que par eux-mêmes ils trahissent une indéniable volonté de vivre, en mouvement, avec les autres placés volontairement devant soi, qui, comme sous hypnose, vivent la lecture, participent au spectacle, sont gagnés par l'envie de danser, de se repaître de musique, de sensations fortes, et s'émeuvent, comme lors d'une cérémonie sainement cathartique.

La messe se dit, on sourit, on pleure, on s'indigne, *in fine* on relativise : si tout était si mauvais sur la terre, comment pourrait-on ne pas vouloir que le spectacle ici donné prenne fin ?

Loin de se présenter comme une vieille femme acariâtre, désagréable à regarder, fastidieuse à entendre, la dramaturge de quarante-sept ans évolue sous nos yeux, danse et chante avec grâce, nous place sous son charme, comme sous sa férule. Nous gagne l'envie de la suivre, de la croire pour lui tendre la main, la convaincre que tout n'est pas si pervers au pays imaginaire, tout pas si cruel dans l'univers commun.

Elle-même nous incite, dirait-on, à l'aider à être heureuse, puisqu'elle avoue que, malgré tout, elle cherche toujours le bonheur, ou un changement, une issue, puisque « dans la solitude, on ne peut pas éradiquer le besoin d'être aimée »[19], selon une quête certes fort pessimiste, mais qui comporte des échappées inattendues, des espoirs gardés, qui surprennent encore sa naïveté, et notre crédulité première.

« Le fils de la promesse », qu'elle s'en va chercher à Shanghai (comme elle a véritablement été en Chine, en particulier pour trouver ces acteurs-danseurs et ce compositeur qui lui fourniront ces tableaux chorégraphiés, et la musique de sa scène de bal aux accents durassiens) devient un symbole récurrent de cette dé-

[19] *Ibid.*, p. 26.

marche, boîteuse ou harmonieuse, vers un bien étranger, une faveur soudaine, un cadeau du temps, dans un lieu autre que celui des confinements, des ressassements obsessionnels – et tant pis si l'on renonce à l'incarnation, si l'on cède en rêvant à l'idéalisation :

> *Pourtant, à Shanghai, seuls existent les fils de la promesse.*
> *Il n'y a pas de relation possible. Il n'y a pas de putréfaction possible.*
> *Ils sont seulement les fils de la promesse.*[20]

Ainsi, si tout amour commence avec la hantise de l'abandon, chevillée au corps et au cœur comme une promesse d'échec : « Aimer, c'est se sentir abandonné à chaque instant »[21], le tableau intitulé « Que serais-tu prêt à faire pour ne pas être abandonné ? », et sous-titré « une histoire racontée en sept valses »[22] – chiffre magique, possiblement cosmogonique, soulignons-le – développe avec plus d'humour que d'ironie, on peut le ressentir ainsi, l'imaginaire d'un couple qui survivrait aux ravages du temps…

Angélica[23] pose des questions, et reçoit les réponses : est-ce à dire qu'elle les écoute, qu'elle en tient compte ? Oui, déjà dans la mesure où elle les met en scène.

---

[20] *Ibid*., p. 43.
[21] *Ibid*., p. 58.
[22] *Ibid*., p. 34.
[23] Nous baptisons, on l'aura compris, ainsi la dramaturge, mais aussi la narratrice : le personnage et l'actrice qui dit je, ne faisant que la suivre, puisque son prénom est même prononcé par un des personnages censément venu de la Chine, où Liddell comme sa protagoniste a séjourné. Le propos de Wendy raconte assez exactement ce qu'Angélica confie de son parcours propre aux journalistes venus l'interroger quant à la création, la conception et l'élaboration de *Tout le ciel*… À la page 34 de la pièce, on découvre la mise en abyme précisément énoncée :

> « Wendy. – La première chose que j'ai vue, ce sont des gens en train de danser dans la rue, sur Nanjing Lu. Je passais des heures à les filmer, à les regarder danser. J'ai pensé qu'un jour je reviendrais à Shanghai et je leur dirais : « J'aimerais vous voir danser avec moi, sur une scène. Avec un véritable orchestre qui jouerait des valses. J'irai jusqu'à Séoul pour chercher la personne qui composera les plus belles valses pour vous. Et la pièce parlera du syndrome de Wendy, ou de comment satisfaire tous tes désirs pour que tu ne m'abandonnes pas. Et de ce qu'il se passerait si un terriblement mélancolique rencontrait un autre terriblement mélancolique, à Shanghai » (ce qu'expérimente, ou accomplit la dernière scène de *Tout le ciel*…).

D'autres exemples similaires pourraient être convoqués, au service de la même démonstration : on en déduit légitimement que Wendy est pour le moins un prête-nom de la dramaturge).

Elle laisse parler des personnages qui sont des contre-exemples de tout ce qu'elle dit par ailleurs sur l'hypocrisie, et l'horreur des relations entre les hommes et les femmes.

Elle aime d'ailleurs à prononcer le mot « amour », comme une invocation.

Une vieille Chinoise de soixante-et-onze ans, Madame Xie, explique qu'elle a laissé son travail de coiffeuse pour pouvoir danser avec Monsieur Zhang, un vieux Chinois de soixante-douze ans. Quand on lui demande ce qu'elle ferait pour ne pas être abandonnée par la personne qu'elle aime, elle répond : « Je lui dirais : "je suis très triste". Je la prendrais dans mes bras pour qu'elle reste avec moi et avec notre amour. »[24]

Se danse alors sous nos yeux, selon un tempo lent, une cadence longue que l'on peut juger aussi émouvante que *kitsch*, ladite *valse des choses que je serais capable de faire pour toi* [25] : didascalie en italiques performée sur une musique originale, une chorégraphie traditionnelle, qui rappelle les bals populaires, où l'on aurait sujet de rire des vieux amants encore fidèlement enlacés, mais qui communique, dans la perfection de ses gestes durablement imposés, comme une question qui taraude, aussi bien une sorte de langueur hypnotique, créatrice d'envie presque : en contrepoint du sexe qui torture et rend au temps : l'amour ?

Vient, après cette danse d'amoureux ayant sans doute dépassé l'âge de s'unir physiquement, « la valse de l'origine de la tristesse humaine », qu'Angélica a précédemment désignée comme la pulsion sexuelle.

Aura-t-elle le dernier mot, sera-t-elle pour la femme de toute éternité blessée, qui a le malheur de préférer instinctivement le corps de créatures plus jeunes qu'elle la dernière valse ? Non : ensuite vient encore une autre danse, qui n'a pas de nom – pas d'étiquette donc –, qui est peut-être sans *fatum*, qui sait: elle s'appelle seulement « la dernière valse ».[26]

Le dogmatisme de la pensée négative est rompu relativement, par le charme de l'ivresse scénique : qu'elle s'exhale selon le mouvement, la parole ou la musique.

L'attrait physique des sensations offertes l'emporte sur la valeur trop exclusivement dysphorique du message, qui se brise-lui-même en sa thématique répétitive : le *leitmotiv*, dramatisé, devient pour le spectateur un élément de contradiction interne, de sé-duction (au sens originel de *se-ducere :* conduire ailleurs), dans la mseure où il nous incite à suivre une voie différente de celle qui nous semblait tracée : sur un pavage marqueté, sur un mode sémantique récurrent.

---

[24] *Ibid.*, p. 36.
[25] *Ibid., loc. cit.*
[26] *Ibid., loc.cit.*

La démarche initiale se trouve détournée, l'impact désamorcé par d'autres rituels coïncidents : ceux d'un théâtre apparemment uniforme dans son propos noir, mais concrètement terriblement racoleur, ludique, inventif et surprenant, par les structures, par le montage qu'il met en place.

L'extrême complémentarité des opposés : du fond (du sens), et de la forme (de la tournure), leur entrelacement malicieux et subtil, en le jouant déjoue presque le désespoir.

Rien d'un dispositif délibérément brechtien, aucune rupture dans la communion dramatique provoquée, lorsqu'Angélica nous fait entendre par exemple la chanson célèbre du groupe *Animals* intitulée *The House of the rising sun*. Celle-ci rythme le spectacle, on a le temps de profiter de ses couplets, de ce qu'elle nous rappelle, de jouir de la musique si connue, devenue si populaire, sans que s'interrompe brutalement ou trop soudainement le charme, l'hypnose induite par cette mise sous écoute.

Angélica se montre complaisante à cet égard : sa manœuvre nous captive, nous plaît, comme si nous étions installés au concert. Une fois encore, la mise en scène ici contredit la dysphorie du propos diffusé sur la scène. Ainsi, le déroulement pathétique de l'histoire racontée par la chanson (un enfant malheureux devenu un adulte infortuné) trouve son contrepoint heureux dans la manière dont la musique agit sur nous. Lancée de façon forte et répétitive, elle nous berce et nous donne envie de chanter, de la reprendre en chœur. C'est une participation lyrique, plus qu'une distanciation réflexive, qui se trouve de nous requise.

There is a house in New Orleans
They call the Rising Sun
And it's been the ruin of many a poor boy
And God I know I'm one

My mother was a tailor
She sewed my new bluejeans
My father was a gamblin' man
Down in New Orleans

Now the only thing a gambler needs
Is a suitcase and trunk
And the only time he's satisfied
Is when he's on a drunk

Oh mother tell your children
Not to do what I have done
Spend your lives in sin and misery
In the House of the Rising Sun

Well, I got one foot on the platform
The other foot on the train
I'm goin' back to New Orleans
To wear that ball and chain

Well, there is a house in New Orleans
They call the Rising Sun
And it's been the ruin of many a poor boy
And God I know I'm one.[27]

Angélica ne serait-elle pas *in fine* plus humaniste qu'anarchiste, plus proche d'un public invité à s'identifier à ce qui s'entend, à ce qui se joue, qu'enfermée – certains le lui ont reproché, et, dans la salle où se donne le spectacle, à intervalles réguliers des spectateurs se lèvent et s'en vont –, dans un autotélisme égotiste et stérile ?

Sa danse ne tourne pas inutilement en rond, non : dans sa ronde elle nous emporte. Ses reprises ne sont pas rabâchage, elles nous convainquent : de la violence de la souffrance, mais aussi de la nécessité de la reconnaître, de la partager, de l'exorciser : la *catharsis* s'opère.

Nous revenons avec la dramaturge en pensée sur notre enfance, nous soupirons sur celle des autres, en même temps que nous compatissons à celle de Wendy *alias* Angélica.

Il suffit de connaître le travail de Liddell et de sa compagnie, *Atra Bilis*, au nom évocateur : de ce qui empoisonne, de ce qui veut, va se cracher, au nom d'une salutaire prise de conscience, pour savoir à quel point son souci est politique.

À quel point elle sait dénoncer la démocratie comme dictature[28], et prendre des risques avec sa parole. À quel point son art est celui de persuader. À quel point elle ne tait rien, mais crie et communique tout.

De Blanche-Neige qui, faute de mourir, de « pourrir », se fait non pas embrasser par le prince dans la forêt, mais violer par des soldats de passage[29], à Wendy qui, faute de connaître le bonheur dans sa vie quotidienne, discute avec Peter Pan, son double imaginaire convoqué, et rêve de rencontrer le « fils de la promesse », juste d'abord pour entretenir en elle une illusion de survie possible – et pour survivre donc, déjà : première étape dans l'échappée engagée du tunnel.

On n'en ressortira pas vivant, bien entendu, de ce tunnel ; à la fin de tout parcours humain la mort est présente. Mais on se sauve provisoirement, de la rési-

---

[27] *Ibid*., p. 56-7.
[28] Voir *L'Année de Richard*, suivie de *Mais comme elle ne pourrissait pas... Blanche-Neige*, pièces publiées ensemble aux éditions des *Solitaires intempestifs* en juin 2011.
[29] Voir *Blanche-Neige*, *op.cit*., p. 84.

gnation ou du suicide, semblables à ces *boat-people* qu'Angélica défend avec une conviction extraordinaire ailleurs.[30]

Le sauvetage tenté est ironique, tellement il est dérisoire, prévu pour l'être : presqu'à tous coups on retombe, entre les mains du malheur programmé, organisé par les hommes.

Mais pour y remédier d'abord il faut le dire, ce malheur, le dénoncer : c'est une charge citoyenne majeure. Dire les viols[31], les atteintes aux droits de la personne, les mépris, les tragiques malentendus. Parler de la femme comme objet de consommation sexuel, de l'amour comme masque de la concupiscence aveugle, de la mauvaise foi, de la tyrannie qui s'exercent sans justice nulle part. De la violence, toujours et partout. Pour la dire efficacement, pour la montrer telle qu'elle est, mise à nu, il est impératif de la dire et de la redire, inlassablement, et avec violence.

Angélica sur scène hurle, vocifère et crache ; elle martèle ses phrases qui reviennent, assène ses questions sans réponse, recommence, encore et encore.

Le spectacle ne nous paraît pas long pourtant. Parce que l'on ne peut demeurer passif, et que l'on rêve aussi. On rêve à ce qui se dit, on y réfléchit, on le réfléchit, comme par un phénomène spéculaire de miroir.

Nous sommes là, sans ménagements interrogés sur notre *être-au-monde*. Mais aussi l'on rêve à ce qu'induit ce qui se dit : l'œuvre ouverte se donne à nous, pour un nouveau baptême plus que pour un assentiment. Que faire, que ferons-nous ? Comment recevoir, comment répondre ? L'énergie déployée interpelle nos forces ; la dynamique, la cinétique engagées sollicitent nos corps et nos esprits. Nous laisser conquérir, absorber, et puis rêver, scandaleusement rêver sans doute, mais rêver, poser à l'horizon de notre pensée une sorte de blanche *utopia*, voilà une forme de réponse à l'œuvre ouverte…

Utoya – les paronomases arrivent presqu'à nos oreilles – est le nom de l'île sur laquelle des jeunes gens innocents ont péri. Wendy, la protagoniste du drame, aurait participé à ce massacre : concrètement ou *cosa mentale*, ce qui revient au même dans l'imaginaire liddellien ici. On la trouve endormie au milieu des cadavres, et, telles des ombres revenues des enfers (matérialisées en effet par des acteurs évoluant autour d'elle sur la scène), les cadavres en question l'interpellent : étrangement, ils se mettent à lui parler, et lui murmurent des paroles de réconfort.

---

[30] Voir Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, *Théâtrales Eds*, coll. *Traits d'Union*, 2008.

[31] Dans *Blanche-Neige* précitée, mais aussi dans *La maison de la force*, Angélica, de manière très autofictionnelle, évoque le problème du viol, des traces indélébiles qu'il laisse dans la psyché de la victime, relativement à l'image qu'elle gardera de son corps, à sa conception consécutive des rapports aux hommes, et de ce qu'on nomme l'« amour ».

Nous baignons entre cynisme et lyrisme. On comprend que, si elle a tué ou voulu tuer, l'enfant n'est pas si coupable. Elle ne pouvait qu'être scandaleusement solidaire d'un massacre qui la nie elle-même, la réalise dans l'accomplissement fantasmé de son tropisme suicidaire, signe sa fidélité à une conception schopenhaurienne, telle que nous l'avons plus haut exposée, de l'humanité[32]. L'enfant épuisée, dans son sommeil comme morte avec eux, est bercée par les voix d'outre-tombe, qui lui assurent une forme de pardon rhétorique, tout en dénonçant la sempiternelle répétition de l'action du mal ; seule et malheureuse jusqu'au délire, couverte d'opprobre, elle inspire la pitié, quand Utoya ainsi s'exprime (dans ledit « texte pour un fantôme d'Utoya ») :

Dors, Wendy, dors,
Meurtrière de la joie
Repose-toi sur les fleuves du sang d'Utoya
Nos blessures ont à présent étanché ta soif de venin
Ton vide s'est rempli de cadavres

Dors, Wendy, dors
Mon petit monstre d'amour
Rêve parmi les rubans jaunes de ta vengeance
Laisse-moi avoir pitié de ton malheur
Nous, les morts, nous devons avoir pitié des vivants.

Tu es la moelle embrasée et je suis Utoya
Tu es la solitude du monde et je suis Utoya
Tu es la haine incandescente et je suis Utoya
Tu es l'amour jamais partagé et je suis Utoya
Tu es Shanghai et je suis Utoya

Quand tu voudras en finir avec ta propre existence
Tu parviendras juste à rester en vie un jour de plus
Et moi, je resterai à tes côtés
Je t'accompagnerai jusqu'à Shanghai
Ma petite, ma douce Wendy
Tu es douce, je le sais, tu es douce

---

[32] Et dans *« Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme » : un projet d'alphabétisation* , publié aux *Solitaires intempesti*fs en 2011, Liddell à la lettre U proposait le mot Utopia, le définissant en ces termes (*op.cit.*, p. 63) :
U COMME UTOPIE
Que plus un enfant ne soit conçu à la surface de la Terre.
S'il y a une bonne raison d'apprendre une langue, c'est pour dire :
Que plus un enfant ne soit conçu à la surface de la Terre.

Je serai à tes côtés pour te consoler, pour soulager ta douleur
Je te raconterai encore,
Blessure après blessure, mort après mort,
La seule histoire qui te console
La triste histoire d'Utoya.

Tu sais comment s'appellent les bicyclettes les plus célèbres de Shanghai?
Elles s'appellent « Forever ».[33]

La pièce suit son cours. Partie comme la dramaturge elle-même jusqu'à Shanghai, Wendy y rencontre bien le « fils de la promesse » : juché sur une bicyclette, il s'approche enfin d'elle. Serait-ce *forever* ? Le dernier tableau de la pièce intitulé « Shanghai, le garçon à la bicyclette « Forever » repose alors la question de l'amour, sous un angle toujours ironique ou lyrique, selon : le texte reste ouvert à ce propos.

Pour sa mise en espace au théâtre de l'Odéon, Liddell a choisi une fin tragique, mais qui n'est pas contenue dans ses didascalies. Wendy, qui a peut-être comme sa créatrice autour d'une cinquantaine d'années, voit venir vers elle un adolescent de quinze ans. Elle ne croit pas vraiment en sa chance en cet instant : comment, elle, pourrait-elle se faire ainsi remarquer, sur quels mérites ?

Dans son désir, presque aussitôt refoulé que ressenti, elle imagine qu'un « mélancolique » comme elle serait ainsi venu la voir, puis aurait pleuré et couché avec elle, aurait échappé avec elle aux balles sur l'île d'Utoya, échappé à la tuerie.

Mais pour avoir remarqué une fille comme elle, il faut sans doute être, elle le postule, une sorte de « monstre », dit-elle, une personne qui a du sang sur les mains. Serait-il possible d'échapper au cycle infernal, d'être enfin « étrangère » ?[34]

---

[33] TCT, p. 10-11.

[34] *Ibid.*, p. 40-41 :

Ça m'arrive aussi quand je voyage seule.
Je suis soulagée d'être une étrangère qui se promène seule.
Je suis soulagée d'être étrangère.
Par exemple, étrangère et seule à Shanghai.
À Shanghai, je ressens le soulagement d'être une étrangère sans interruption.
Être étrangère m'aide à supporter le sentiment de non-appartenance à la vie.
Le sentiment de non-appartenance tout court.
Shanghai pourrait demeurer cet endroit où tous les expatriés se rendent.
Peu importe d'où ils viennent et ce qu'ils fuient.
Ils se fuient eux-mêmes, peut-être.
Alors je peux passer toutes mes journées dans la rue,
À Shanghai.
Me sentir étrangère.
Croiser les êtres humains les plus beaux que j'aie jamais vus.
Les suivre jusqu'à la porte de chez eux.

Le garçon prend la parole, lorsqu'elle lui demande qui il est, de quoi il s'agit, ce qui se passe, ce qu'il veut : « Dis-moi, c'est quoi ? ».[35]

Il s'appelle Shanghai. Il répond :

Tu as l'âge de tous les âges.
L'âge où tu peux coucher avec tes propres enfants.
Pourquoi voudrais-je suivre quelqu'un qui n'est pas comme toi ?
En plus, je vais te traiter comme si tu avais quinze ans, et moi, comme si j'en avais cinquante.
J'ai vécu tant de choses que je suis devenu vieux.
Toi, tu n'as pas encore vécu.
Parce que la vie nous a conduits jusqu'à ces extrêmes,
dans le fond, c'est moi qui veux coucher avec ma propre fille, c'est-à-dire toi. [36]

Surprise, méfiante d'abord, puis conquise presque, Wendy repart : « Je resterais bien à tes côtés sans demander où est la porte de sortie./ Je resterais bien avec toi sur Utoya. »[37]

La pièce écrite se termine ainsi.

Cependant, sur la scène, on retrouve le garçon mort, tout de suite après l'échange cité : tombé, un trou rouge dans le dos.

Et Wendy reste seule, avec elle-même, cruellement.

Et l'on ne sait si ce n'est pas elle-même qui est à l'origine de la mort du jeune homme.

Parce que c'était fatal, parce que c'était trop beau.

Parce que le pire serait toujours sûr.

Pourquoi ? Pourquoi cette fin-là, pourquoi le rêve, à valider ailleurs, d'une autre fin ? Le tropisme criminel de la petite fille à peine devenue adulte ne viendrait-il pas, plus que d'elle-même, de son ascendance si « néfaste » – au sens étymologique du mot ? D'une prédestination mauvaise, d'un anti-libre destin…

Angélica pourfend, nous l'avons vu, les mères, et avant tout la sienne.

Elle précise, expliquant l'enfance de Wendy :

Pour moi, la souffrance est la norme.

Rien de mieux qu'être un détritus blanc à Shanghai.
Alors je sens tout le ciel au-dessus de la terre.

[35] *Ibid*., p. 73.
[36] *Ibid., loc. cit.*
[37] *Ibid., loc.cit.*

Ce qui est étrange c'est le bonheur.
Je ne comprends pas le bonheur.
Le bonheur dépasse les bornes de ma compréhension.
À la maison, être heureux était passible de punition.
Si ma mère me voyait m'amuser avec d'autres enfants, elle s'empressait de les insulter et les éloignait de moi.
Si ma mère voyait que j'étais contente, elle s'empressait de trouver une excuse pour me faire pleurer.
Maintenant, c'est moi qui n'aime pas voir les gens contents.
Maintenant, tout est fichu.
J'ai été élevée comme ça.

Et comme je ne comprends pas le bonheur,
Je fais du mal quand il y a du bonheur autour de moi.[38]

Et pourtant, Angélica-Wendy le cherche, le bonheur, même si c'est pour finir par le détruire. Elle aime l'idée d'amour, elle persévère consciemment dans ses illusions, elle les suit, les décrit. Elle attend, elle espère, même en postulant la fin de tout, au moment d'en envisager le commencement. Elle s'élève, elle retombe : « Et je te cherche, et je continue à te chercher. / Comme à quinze ans. ».[39]« Pourtant à chaque fois que je te regarde, mon amour, / le monde m'a l'air tout récent. ».[40]

Je me rends compte que j'ai seulement la capacité d'aimer.
L'amour. L'amour.
C'est mon unique sentiment.
Je parle de l'amour qu'une femme ressent pour un homme.
Mais c'est une capacité monstrueuse.
Aberrante.[41]

Elle voudrait « se sentir bien » : elle le clame, elle le veut, elle n'y croit pas.

Elle voudrait faire valoir « l'espoir et l'innocence » contre « la putain d'expérience ».[42]

Cela semble un projet impossible : elle est prédéterminée, programmée malgré elle dans sa malédiction.

---

[38] *Ibid.*, p. 53-4.
[39] *Ibid.*, p. 51.
[40] *Ibid.*, p. 60.
[41] *Ibid.*, p. 57.
[42] *Ibid.*, p. 66.

C'est comme si ma mère avait triomphé, une fois de plus, de ma joie.
C'est comme si ma mère avait fait de moi l'exacte réplique d'elle-même.
C'est comme si ma mère avait fait de moi tout ce que je déteste.[43]

Il aurait suffi donc, qui sait, d'une autre éducation, d'une transmission différente, pour que la face de la terre soit changée : que l'amour règne, au lieu de la haine et de la destruction. Presque rousseauiste dans son message, Angélica incite bien à réfléchir à la possibilité d'une élévation vers le bonheur, conçu non comme plus inaccessible, mais comme un horizon – une politique, une éthique *utopia*.

La petite fille tueuse n'aurait fait que reproduire, fatalité de son passé, la maltraitance subie. Il en sera ainsi, pour tous, pour l'éternité, pour l'humanité maltraitée, si personne n'intervient. Le mal sans doute est en l'homme, mais il semble plus hérité, culturellement entretenu que naturellement, organiquement héréditaire. En tout cas plus délibérément cultivé que spontanément appliqué. Or ici une dramaturge en effet intervient.

Et par elle, et pour elle, des figures de la consolation, même dérisoires, même contestables, même scandaleuses, s'imposent, dans ce sérail sociétal, cette prison où l'on souffre généralement, muré dans le silence. Elles se penchent sur la fillette endormie, ces créatures de théâtre, convoquées comme des fées paradoxales sur le berceau d'une belle au bois dormant. Elles lui chuchotent, nous l'avons vu, des paroles d'apaisement, pour qu'elle trouve un sommeil de « juste ». De criminelle en partie justifiée.

Dans l'hypothèse où notre besoin de consolation serait si impossible à rassasier, elles tentent, comme maternellement regroupées, un miracle. Oui, il se trouve là des ombres représentées comme des mères idéales, pour tenter la chance, celle de la résilience : « Dors Wendy, dors » (voir ci-dessus, et note 33).

Un pardon serait à peine implicitement, presque légitimement accordé à l'héritière maudite, jugée non seule coupable, car victime de sa mère, et de celles et de ceux qui vivent et dispensent le mal sans comprendre.

Ce pardon, cette douceur insolites se proposent comme la condition d'une reconstruction de soi, trop tardive sans doute pour être totalement crédible, tout à fait probable, mais qui reste envisagée comme vivable, le temps d'une berceuse, le temps d'une valse, le temps d'une chanson : le temps d'une pièce de théâtre…

Angélica salue enfin avec un sourire qui ne trompe personne : sur la joie qu'elle éprouve à avoir dit, à avoir été entendue.

Cinquante années de vie valent les quinze années enviées aux jeunes convoîtés, à ce moment-là où tombe, puis se relève, le rideau.

La temporalité, dans sa qualité noire de prison jamais dorée, s'abolit à l'instant des adieux, pour que se fondent les contours, que s'ouvrent les mains, les

[43] *Ibid.*, p. 55.

frontières : on se livre sans retenue aux embrassements des saluts, aux applaudissements.

Désirer l'amour et la jeunesse n'est plus alors susceptible d'un châtiment fatal, de la faux d'un temps mal vécu. Ce désir avoué devient l'objet d'une reconnaissance, cérémoniellement dispensée : par l'hommage collectif rendu à celle qui, dans sa peur du temps qui passe, ne passe pas, ou passe souvent si mal, nous communique l'avidité de vivre encore. Nous crie que nous sommes morts pour nous suggérer peut-être de vivre mieux.

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris 3- Sorbonne nouvelle

DU TEMPS HISTORIQUE AU TEMPS SPIRITUEL HANAY GEIOGAMAH ET LA RENAISSANCE INDIENNE

Hanay Geiogamah est Professeur de théâtre à l'Université de Californie à Los Angeles. Mais il est beaucoup plus que cela.[1] Il est celui qui a rendu au théâtre des Indiens d'Amérique ses lettres de noblesse et en plus il est celui qui a posé les premières pierres de ce que la CNN appelait la « décoloNIALIsation » des Indiens le 27 novembre 2012 quand ils ont couvert l'annonce du Président Obama (le 26 novembre 2012) sur la finalisation de l'accord financier entre l'État fédéral et les Réserves Indiennes après sa validation par le Congrès américain mettant un point final à une longue procédure judiciaire dont le dernier acte fut l'audience en appel du dossier Elouise Pepion Cobell, *et al*., intimés, & Carol Eve Good Bear, appelante, contre Kenneth Lee Salazar, Secretary of the Interior, *et al*., intimés, le 15 mai 2012. Cet accord a permis aux divers ayant-droits des réserves indiennes de recevoir la somme de 3,4 milliards de dollars.

Tout commença avec l' *American Indian Movement* (Mouvement des Indiens d'Amérique) fondé en 1968 et responsable de trois opérations de résistance indienne. L'occupation de l'île d'Alcatraz et de sa prison du 20 novembre 1969 au 11 juin 1971 pour exiger que cette île soit rendue aux Indiens pour y construire un centre culturel indien. L'occupation du *Bureau of Indian Affairs* (Bureau des Affaires Indiennes) à Washington du 3 au 9 novembre 1972 pour protester contre divers dossiers de non-respect des traités signés et des droits des Indiens. L'occupation (les Américains préfèrent l'euphémisme « incident ») de la ville de Wounded Knee du 27 février au 8 mai 1973 pour commémorer le massacre de Wounded Knee du 29 décembre 1890. Ce dernier événement fut mis en exergue par Dee Brown dans son livre *Bury My Heart at Wounded Knee*[2] publié en 1970.

En dépit de l'importance de l'auteur que nous allons considérer ici, il n'existe pas de recueil des cinq pièces citées en note. Par contre il existe une édition datant de 1980 des trois pièces qui font trilogie et que nous allons considérer ici : *Body Indian* (1972), *Foghorn* (1973) et *49* (1975).[3]

---

[1] Director, American Indian Studies Center Playwright, Director and Historian. Artistic Director for the American Indian Dance Theater and the Native American Theater Ensemble. Managing Editor for the *American Indian Culture and Research Journal.* His plays *Body Indian, Foghorn, 49, Coon Cons Coyote* and *Land Sale* have been performed throughout the US and Europe.

[2] *Qu'on enterre mon cœur à Wounded Knee*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, N.Y., 1970

[3] *New Native American Drama, Three Plays, by Hanay Geiogamah*, University of Oklahoma Press, Norman Oklahoma, 1980

La première grande organisation sociale aux USA a prendre fait et cause pour les Indiens fut l'Église catholique qui, lors de la « *United States Catholic Conference* » (Conférence Catholique des USA) du 4 mai 1977, publia une plaquette de douze pages contenant le « *Statement of U.S. Catholic Bishops on American Indians* ».[4] Pour comprendre l'enjeu historique, et donc la problématique temporelle et spirituelle des pièces de théâtre que nous allons analyser il est nécessaire de citer trois passages de cette déclaration :

> « 18. American Indians today are struggling against great obstacles to renew the special values of their unique heritage and to revitalize the ways of their ancestors. They are trying to achieve economic development and social jus-

[4] « Déclaration des Evêques Catholique des USA sur les Indiens d'Amérique », *Publication Office*, UNITED STATES CATHOLIC CONFERENCE, Washington D.C., 1977.

tice without compromising their unique cultural identity. For some American Indian peoples the struggle is to retain rights to their land and resources; for some it is to gain employment and economic security; and for others it is to obtain political power in order to set their own goals and to make decisions affecting their own future. These goals, to be achieved within the framework of Indian culture and traditions, test the strength of the American ideal of liberty and justice for all. America must respond, not to atone for the wrong of the past, for that in a sense is beyond our power, but to be faithful to our national commitment and to contribute to a truly human future for all…

20. Accordingly we recognize our own responsibility to join with our American Indian sisters and brothers in their ongoing struggle to secure justice. We realize there is much that we can and must do within our Church and in society to make our support real. We must first of all increase our understanding of the present needs, aspirations and values of the American Indian peoples. This responsibility can only be carried out in dialogue with American Indians…

26. …We would encourage national and diocesan liturgical offices to provide assistance to Indian communities to incorporate their language and prayer forms in the liturgy and other worship services… »[5]

[5] 18. Les Indiens américains aujourd'hui bataillent contre d'importants obstacles en vue de régénérer les valeurs spéciales de leur patrimoine exceptionnel et de revitaliser les us et coutumes de leurs ancêtres. Ils essaient d'atteindre le progrès économique et la justice sociale sans compromettre leur identité culturelle exceptionnelle. Pour certains peuples indiens d'Amérique, la lutte consiste à conserver leurs droits sur leur terre et leurs ressources naturelles ; pour d'autres, il s'agit de trouver l'emploi et la sécurité économique ; et pour d'autres encore, le but est de conquérir le pouvoir politique en vue de fixer leurs propres objectifs et de prendre les décisions qui affecteront leur avenir. Ces ambitions, qui doivent être satisfaites dans le cadre de la culture et des traditions indiennes, mettent à l'épreuve l'idéal américain de liberté et de justice pour tous. L'Amérique doit réagir, non point pour couvrir les erreurs du passé, car cela d'une certaine façon est hors de notre pouvoir, mais en restant fidèle à notre engagement national et en contribuant à assurer un avenir vraiment humain pour tous.
20. Il s'ensuit que nous reconnaissons notre propre responsabilité en vue de nous joindre à la lutte présente de nos frères et sœurs indiens d'Amérique pour une justice vraiment égale et équitable. Nous avons conscience que nous pouvons et devons faire beaucoup de progrès à l'intérieur de notre organisation cléricale et dans la société pour donner corps à notre soutien. Nous devons tout d'abord augmenter notre compréhension des besoins, attentes et valeurs présentes des peuples indiens d'Amérique. Cette responsabilité ne peut être pleinement assumée que dans le dialogue avec les Indiens d'Amérique..
26. […] Il nous faudra encourager nos organisations nationales et diocésaines à porter assistance aux communautés indiennes en vue d'incorporer leurs langues et leurs façons de prier dans la liturgie et les autres services sacerdotaux.et dévotionnels.

On voit clairement qu'il s'agit de rendre aux patrimoines anciens des Indiens d'Amérique leur dimension historique, de prendre en compte, évaluer et assumer l'histoire que les chrétiens ont imposé à ces Indiens d'Amérique, et aujourd'hui de les soutenir dans leur lutte qui vise à obtenir compensation économique, donc justice, réparation sociale, donc égalité, et valorisation culturelle et patrimoniale, donc reconnaissance spirituelle et avenir éthique.

Une fois ceci clairement établi, nous pouvons maintenant nous tourner vers la trilogie.

I./ *Body Indian* (1972)[6]

Cette pièce fut créée à New York au La Mama Experimental Theater Club le 25 octobre 1972.

La pièce est entièrement enfermée dans un appartement d'une seule pièce. Trois générations d'Indiens la traverse ou vivent dans cette pièce et ne passent leur temps qu'à boire du vin et évoquer une vie où il ne se passe rien, où le chômage est le lot de tous et où chacun se doit de signer son contrat (« *lease* », bail, un terme qui fait des Indiens un bien que l'on peut louer comme un magasin ou une voiture achetée en leasing : je ne peux pas me résoudre à utiliser le mot bail dans ce cas car c'est par trop cruel) avec le représentant du Bureau des Affaires Indiennes qui leur donne le cash nécessaire pour survivre, un cash qui n'est utilisé que pour acheter de l'alcool, ou de la viande de supermarché sous cellophane (« *commodity meat* »). La dépendance sociale entraîne la dépendance alcoolique.

Le personnage central est Bobby Lee. Il a trois caractéristiques. D'abord il a une jambe artificielle après un accident de chemin de fer sir lequel nous reviendrons. Ensuite il devient inconscient très vite sous l'influence du vin. Enfin il voudrait utiliser l'argent de son contrat pour s'inscrire dans une session de désintoxication qui coûte 400 dollars.

L'ennui, c'est que scène après scène il devient inconscient dans son alcoolisme et chaque fois les gens présents le fouillent et le dépouillent de tout l'argent qu'ils trouvent. Cela devient encore plus odieux quand trois jeunes gens de passage, un jeune homme et deux jeunes filles, la jeune génération, dont le jeune homme James est le petit-fils de Howard, le plus ancien du groupe, s'alcoolisant dans cette pièce unique, donc le représentant de la troisième génération, celle des aïeux, découvrent les 400 dollars que Bobby Lee transporte dans le soulier de sa jambe artificielle pour son stage de désintoxication. Ils s'en emparent et partent immédiatement pour aller festoyer.

---

[6] Traduction impossible : il ne s'agit pas de « corps indien » qui serait un absolu contre-sens mais de la composition inverse qui n'est pas traduisible en français sinon par des gloses longues comme « l'Indien réduit à son corps » ou « l'Indien qui n'est/n'a plus qu'un corps à dilapider ».

Mais le dernier acte dans cette descente vers l'odieux sera accompli par Howard, l'aïeul. Sans plus de vin, sans plus d'argent, il s'empare de la jambe artificielle et part en ville vers un blanc trafiquant d'alcool (« *bootlegger* », notez l'ironie de « *boot-leg-ger* » et de « *artificial leg* » comme si celle-ci allait trouver « *boot* » à son pied) pour échanger la jambe artificielle contre du vin, libre ensuite pour Bobby Lee de venir la racheter plus tard.

Si la pièce en restait là, on aurait un mélodrame odieux d'un corps mutilé par un accident ferroviaire, un homme réduit à la dépendance par cette mutilation et par son alcoolisme, en plus exploité par ses propres frères et sœurs de culture, ceux à qui il est censé faire confiance, et qui systématiquement le font boire pour qu'il devienne inconscient et pour qu'ils puissent le fouiller et lui dérober son argent, y compris la seule chose qui fait de lui un être presque entier, sa jambe artificielle. Et l'aïeul, quand il prend cette jambe artificielle, explique qu'il ne veut pas que Bobby Lee sombre dans le délire du sevrage si du vin ne peut pas être rapidement trouvé.

Mais la pièce, et c'est là une caractéristique de ce théâtre, systématiquement utilise les effets audio et vidéo pour amplifier le message. Ici, en ouverture, à la fin de chaque scène et en fermeture une bande-son diffuse des bruits de trains et le sifflet d'une locomotive et des projections vidéos donnent à voir une gare de triage, j'entends les voies ferrées de cette gare de triage. Et là le sens devient orienté dans le temps. C'est d'abord et avant tout une allusion directe à l'accident ferroviaire qui a amputé Bobby Lee d'une jambe, un soir où il était inconscient sous l'emprise du vin et qu'un train est passé sur sa jambe malencontreusement posée en travers d'un rail dans une gare de triage. Le passé récent explique donc la position de Bobby Lee.

Mais il est bien sûr que, la pièce ne montrant que des Indiens, le chemin de fer, le cheval d'acier, est une allusion directe à ce qui a amené ces Indiens dans leur position de totale dépendance par rapport aux blancs de Washington D.C. : le chemin de fer transcontinental qui va causer la mise à mort systématique par des gens comme Buffalo Bill des troupeaux de bisons qui sont la base même de la culture, du mode de vie et de la survie des Indiens des Plaines, et même au-delà car ces bisons sont la base de l'économie des Indiens en Amérique du Nord quand les Européens arrivent, en plus de quelques cultures sacralisées par les mythologies indiennes : le tabac, le maïs, les curcubitacées de la famille des citrouilles et des potirons, et les haricots. Il faudrait ajouter la pomme de terre indienne, une vaste famille de tubercules de genres très différents. Les échanges entre tribus étaient complexes mais développés et la colonisation a fait disparaître tout cela en quelques générations : 95% des Indiens du Mexique avaient disparu à la fin du XVIe siècle et la même proportion, ou pas loin, sera atteinte aux USA à la fin du XIXe siècle, et si on calcule l'impact de la colonisation sur la croissance démographique prévisible de la communauté indienne si elle n'avait pas été perturbée, on atteint des chiffres beaucoup plus dramatiques.

On voit alors que cette première pièce donne une image effrayante de ce que l'on n'appelle pas encore le *Post Traumatic Stress Syndrome/Disorder* (le syndrome/trouble du stress post traumatique) de la colonisation et de l'extermination des Indiens d'Amérique, mais tout est donné ici comme un ensemble de faits incontournables. Le concept de *PTSS/D* sera développé par les descendants des esclaves noirs au début du XXIe siècle sous le nom de *Post Traumatic Slavery Syndrome/Disorder* (syndrome/trouble du stress post traumatique causé par l'esclavage). Nous y reviendrons en conclusion.

On voit donc que deux temps sont évoqués en arrière plan : le temps historique de l'élimination des Indiens aux USA et le temps personnel de Bobby Lee au centre de trois générations et dont son état présent dépend d'un événement qui est dans son passé personnel pas si lointain. Mais le temps « spirituel » de ces Indiens est totalement nié par l'alcoolisme entretenu par le couple non-emploi, d'une part, et contrat d'aide financière, d'autre part.

II./ *Foghorn* (1973)[7]

Cette pièce a été créée à Berlin Ouest au Theater Im Reichskabarett le 18 octobre 1973. La pièce n'est pas contenue en un lieu quelconque à proprement parler mais chaque scène représente un épisode de la colonisation des Indiens aux USA, un épisode bien sûr lourdement chargé de satire pour ne pas dire de dénonciation.

La première scène est celle des premiers contacts et, en premier lieu, des marins de Christophe Colomb. Les personnages sont : un marin espagnol qui parle espagnol (« *Los Indios !* »), un colon homme (« Tu n'est qu'un Indien alors tais-toi ! »[8]), deux hommes blancs (« Vermine ! Cafard ! »[9]), un colon femme (« Sauvages puants ! assassins ! scalpeurs ! »[10]), un milicien, homme en colère (« Chassons-les des terres ! Qu'on les fasse partir par la force, par les armes, maintenant ! »[11]), un sénateur américain (« Nous avons gagné sur le champ de bataille […] les réserves […] notre grande Destinée Manifeste américaine […] »[12]).

Cette scène est scandée par de la musique électronique vue comme la musique américaine par excellence qui écrase les Indiens, les cultures locales et impose la dictature des arrivants et de leurs descendants. Notons ici que la musique

---

[7] Trompe de brume.
[8] Je mettrai mes traductions personnelles comme citations dans l'article et l'original anglais en note à partir de maintenant. *You're only an Injun. Don't talk back !*
[9] *Vermin! Varmits!*
[10] *Filthy savages. Murderers! Scalpers!*
[11] *Let's force them off the land! Move 'em with force, guns! Now!*
[12] *We've been victorious over them on the battlefield. . . reservations. . . our great American Manifest Destiny…*

amplifiée d'Amérique est un héritage direct de la fertilisation de la musique populaire et un peu savante européenne des immigrants par la polyrythmie africaine apportée en Amérique par les esclaves noirs. Cette pièce n'implique pas que les Noirs sont responsables du sort des Indiens, mais au contraire elle ignore totalement la présence de ces Noirs. Il y a là un point qui devrait être discuté en détail : ce que l'on appelle les Indiens Noirs, le mixage des esclaves en fuite et des Indiens. C'est un sujet qui commence tout juste à être étudié avec quelque sérieux. Du temps de cette pièce, le sujet n'était pas d'actualité et les Noirs entièrement engagés dans leur lutte pour les droits civiques refusaient totalement de sortir de la théorie de la goutte unique de sang noir typique de la colonisation anglo-saxonne, et donc refusaient de voir que l'immense majorité des descendants des esclaves sont aujourd'hui mixés génétiquement avec du sang blanc, du sang indien et du sang de tous les autres immigrants de tous les continents. Il est important de noter ici comment, en quarante ans, le paysage « racial » des États-Unis a totalement changé et que le premier président noir n'est pas un descendant des esclaves mais le fils d'un Kényan et d'une Américaine blanche, un « Américain africain » et pas un Afro-Americain. Il n'empêche que cette musique amplifiée reste vue comme une musique blanche qui colonise les Indiens au niveau de leur culture alors que le discours des personnages court de 1492 aux derniers traités indiens qui repoussent les Indiens dans les Réserves, officiellement et une fois pour toutes. Le temps historique ici est immense : quatre siècles complets.

La deuxième scène est le jour de Thanksgiving 1969 et l'occupation d'Alcatraz par le Mouvement des Indiens d'Amérique. Une vue panoramique de l'île est projetée en fond de scène. La scène commence par une chanson indienne et se termine avec l'annonce du projet des Indiens de reconquérir leur terre, le pays et de civiliser les occupants blancs actuels :

> « Nous leur offrirons notre religion, notre éducation, notre mode de vie pour les aider à atteindre notre niveau de civilisation et ainsi les arracher avec tous leurs frères blancs de leur état sauvage et désespéré. »[13]

La transition se fait alors en musique, une musique de guerre des Indiens des Plaines interrompue par une musique religieuse à l'orgue avec une religieuse catholique qui entre en scène accompagnée d'un enfant de chœur indien. La religieuse se lance dans des invectives contre les Indiens :

> « […] Vous n'avez pas de religion. […] Vous êtes des mécréants. Des païens. […] Si nous ne vous avions pas trouvés, vos âmes brûleraient ! brûleraient pour toujours, pour l'éternité ! En ENFER ! »[14]

---

[13] *We will offer them our religion, our education, our way of life – in order to help them achieve our level of civilization, and thus raise them and all their white brothers from their savage and unhappy state.*

La scène se clôt avec des Indiens qui attaquent, une musique religieuse qui emplit le théâtre et un son nouveau, le son d'un forage pétrolier ainsi que la projection en fond de scène de masses de terre qui sont envoyées dans les airs, comme pour une sorte d'explosion à la dynamite, sans le son. Forage pétrolier et viol de la terre indienne, bien sûr, la terre-mère des Indiens. On touche ici à l'histoire de la christianisation par l'Église catholique représentée par une religieuse. Cela n'a rien à voir avec la réalité historique. Le rôle de l'Église catholique aux USA a été réduit pendant la colonisation, sauf dans les régions initialement espagnoles et françaises. Le rôle des femmes dans cette Église catholique était encore plus réduit. Les religions anglaises protestantes, anglicane ou puritaines n'étaient pas favorables à la christianisation puisque les Indiens n'avaient pas d'âme. Ce qui est important ici, c'est le dépassement du temps historique vers un temps spirituel, en fait vers le rejet et la destruction de la spiritualité indienne pour conquérir leurs terres, leurs ressources naturelles et en faire des travailleurs plus ou moins asservis, du moins pour ceux qui ne sont pas totalement rejetés.

La quatrième scène concerne l'éducation des enfants indiens. Une jeune professeure arrive chantant « *Good Morning to You* » et apportant des drapeaux américains. Cette longue scène est une leçon de choses pour le public sur la déculturation systématique à laquelle les Indiens ont été soumis. D'emblée, en plus, la professeure n'y croit pas : « Je me demande si les gens de Washington savent vraiment ce qu'ils font en essayant d'apprendre à ces sauvages à parler anglais, à vivre comme des gens civilisés. »[15] On peut imaginer le résultat.

Elle est obsédée par le moindre signe de la main d'une fillette qu'elle qualifie de langage des signes totalement interdit, comme les langues indiennes. Puis elle trouve que les filles puent et devront apprendre à prendre un bain. Elle découvre que les garçons ont des poux et ils devront être rasés, filles et garçons d'ailleurs. Elle annonce la couleur de son enseignement : faire d'eux des Indiens dont les Américains seront fiers. Notons qu'il ne s'agit en rien de faire de ces Indiens des Américains. On ne fait pas des chiens avec des chats et on peut tout au plus bien dresser son animal de compagnie. Elle commence à chanter l'hymne national américain, le *Star Spangled Banner*, quand la fillette d'avant refait son geste. Elle est alors punie : un flacon d'huile de castor ingurgité de force, puis enfermée pour la journée dans un placard sans boire ni manger. Que cela serve de leçon aux autres. On peut imaginer le résultat en fin d'après-midi dans le placard. Pour sûr qu'alors un bain sera nécessaire. Et elle leur donne leur première leçon d'anglais, le premier mot de la langue anglaise : « *Hello* » qu'elle épelle « H-E-L-L-O » et que l'auteur finalement calligraphie « *Hell-O* » représentant bien sûr la prononciation et donc le sens visé : « Enfer-Oh ! » et une allusion à l'interjection « *Hell no* » qui

---

[14] *You do not have religion… You are heathens. Pagans… If we did not find you, your souls would burn! Burn forever, for eternity! In HELL.*

[15] *I wonder if the people in Washington really know what they're doing by trying to teach these savages how to speak English, how to live like civilized human beings.*

signifie « Par tous les diables, non ! » Elle distribue des drapeaux américains aux enfants qui répètent le mot. La scène se termine avec les enfants imitant la gestuelle et répétant le mot de la professeure, mais serrant les poings et donc résistant. Et finalement ils attaquent la dite professeure. La scène se clôt avec le bruit du forage et le visuel du viol de la terre-mère.

La cinquième scène nous présente la Princesse Pocahontas et ses amies/servantes (« *handmaidens* ») discutant sa première rencontre avec le Capitaine Smith. Ses amies la pressent pour les détails. La scène commence avec la célèbre chanson « *The Indian Love Call* », une chanson de l'opérette « Rose-Marie » de Broadway, chanson reprise par Nelson Eddy et Jeanette MacDonald en duo dans l'adaptation filmique de la dite opérette en 1936. Cela donne d'emblée l'atmosphère de l'évocation : romantique et, de toute façon, de l'ordre de la reconstruction mythique. Un seul adjectif qualifie de façon répétitive chaque caractéristique, puis partie du corps du capitaine Smith, « *big* » qui signifie bien sûr « gros ». J'en ai compté vingt-six. Il veut savoir si elle est vierge et la réponse étant positive il fait des travaux d'approche : plusieurs baisers, puis des baisers sur le corps, le contact manuel avec les seins de la Princesse (il n'est pas indiqué son âge bien que nous sachions aujourd'hui que l'initiation ou passage à l'âge adulte des fillettes se faisait à treize ans et que ce passage signifiait un mariage quasi immédiat. Si elle est vierge elle a donc moins de treize ans.). C'est alors qu'il se déshabille et la description en mots du capitaine Smith s'arrête au moment de nommer et qualifier de « *big* », bien sûr, son sexe pour devenir une gestuelle (le langage des signes si célèbre des Indiens, dirait la professeure d'avant, mais ce langage-là est-il seulement des Indiens ?) : position debout et les bras dressés « pour suggérer un pénis en érection »[16] puis un sifflement « kazoo » donc descendant auditivement, probablement repris par la chute des bras, bien que cela ne soit pas indiqué dans les didascalies, signifiant la perte de l'érection. Impuissant Capitaine Smith. Mais ce capitaine a le dernier mot : « Il m'a dit, Je t'aime, chère Pocahontas. Je te promets que cela n'arrivera pas la prochaine fois. Je te le promets, je te le promets, je te le promets. »[17]

La scène se clôt avec les rires des amies de la Princesse et le bruit de forage et le visuel du viol de la terre-mère. Inutile d'insister sur l'ironie de la situation qui, rappelons-le, n'est qu'une façon de voir la réalité puisque Pocahontas aura un fils de son mari indien avant qu'elle ne soir enlevée après son mariage à treize ans, et elle aura un second fils de son mari anglais, le colon John Rolfe, qui invente la culture du tabac en Virginie avec les techniques indiennes qu'il s'approprie du fait de son mariage et que leur fils, Thomas Rolfe, développera pour devenir l'or blond de la Virginie. Les témoignages de l'époque sont clairs que les rapports sexuels avec les femmes indiennes n'étaient ni consensuels ni exempts de violence, et de

[16] *To suggest an erect phallus.*
[17] *He said to me, I love you, dear Pocahontas. I promise you it won't happen the next time, I promise, I promise, I promise.*

nombreux témoignages parlent d'enlèvements d'enfants, garçons et filles, de leur viol et de leur mise à mort pour la plupart, avec asservissement de ceux qui survivent, c'est-à-dire qui ne sont pas mis à mort. Encore une fois, il faut voir comment cette scène est une allusion ironique, sinon sarcastique, sur le capitaine Smith alors que la recherche sur Pocahontas est loin d'avoir simplement vraiment commencé en 1972. Toutes les sources d'information ne sont devenues disponibles que bien plus tard, grâce à l'Internet, et la recherche sur Pocahontas ne commence vraiment qu'après les deux films de Walt Disney de 1995 et 1998, films qui en restent au mythe largement réécrit au début du XIXe siècle. Mais ici, le mythe de l'amour est celui d'un amour impuissant. Et ils disent qu'ils ont créé la Virginie ! La bien-nommée dans ce cas précis.

Il est clair, à ce moment-là, que le temps historique (1608) télescope le temps spirituel des Indiens et le temps psychologique du public, j'entends la reconstruction de la spiritualité des Indiens et la libération des esprits du public d'un mythe qui asservit et bloque le psychisme nécessaire pour assumer le passé et le dépasser.

La sixième scène va un cran plus loin. Pocahontas est une vraie personne historiquement assertée, alors que la sixième scène traite de Tonto et le Lone Ranger, une création purement fictionnelle de 1933 dans une émission de radio attribuée soit à Georges W. Trendle, le propriétaire de la radio WKYZ de Détroit, qui aurait eu l'idée originale, ou à Francis H. Striker, l'auteur de l'émission. Cette idée et ce personnage auraient été inspirés par le Ranger du Texas, le Capitaine John R. Hughes auquel le livre de Zane Grey, *The Lone Star Ranger* de 1915 est dédié. Le Capitaine Hughes traqua le gang qui avait tué le Capitaine des Rangers du Texas Frank Jones dans une embuscade.[18] Ce livre fut adapté à l'écran en 1930 par le réalisateur A.F. Erikson pour la Fox Film Corporation.

On est donc à la frontière entre le fictionnel et le réel. Tonto est le personnage indien qui sert de guide – et de sauveur – au *Lone Ranger*, John Reid. La scène ridiculise le *Lone Ranger* en lui faisant émettre l'hypothèse que, pour une fois, ce soit lui qui sauve Tonto et non l'inverse. L'histoire inventée d'une balle quasi mortelle et d'une intervention chirurgicale à cœur ouvert de John Reid pour sauver son « ami » se termine en queue de poisson raciste pire que ce que l'on pouvait imaginer.

À la dernière minute, en effet, Tonto se redresse et dit au Lone Ranger quelle aorte il doit contourner, et le choc qui s'ensuit pour Tonto lui-même le tue sur le coup. D'où la conclusion :

---

[18] Le livre est disponible en accès libre, téléchargé le 26 août 2013, à : http://s3.amazonaws.com/manybooks_pdf_new/greyzaneetext97lrngr10?AWSAccessKeyId=AKIAITZP2AAM27ZGISNQ&Expires=1377505692&Signature=MNvZEHTQO6GbeWUTfZ5pGhbQwPo%3D ou en accès libre, téléchargé le 26 août 2013 à : http://www.gutenberg.org/files/1027/1027-h/1027-h.htm

> « J'ai fait tout ce que je pouvais faire pour sauver mon ami indien (Injun), j'ai essayé de le sauver, j'ai presque réussi, mais il s'est tué lui-même avant que j'aie pu terminer l'opération. »[19]

Et le *Lone Ranger* demande à Tonto ce qu'il en pense. Celui-ci se lève et tranche la gorge du *Lone Ranger* sur fond de bruit de forage et de viol de la terre-mère.

La septième scène est dans le temps présent, ou un temps présent abstrait. La Première Dame des USA, la femme donc du Président, inaugure un parc national d'un type nouveau : une réserve indienne et tous ses habitants sont transformés en parc national, en zoo humain donc. La scène s'est ouverte avec une chanson, *America the Beautiiful* (La Belle Amérique) et se termine avec un Indien photographe qui demande un sourire à la Première Dame et l'abat de sa caméra qui était en fait une arme à feu, et ce sur bruit de forage et images du viol de la terre-mère. L'appel à la révolte politique n'est même plus impliqué. Il est direct.

La scène neuf continue dans cette perspective politique. Un espion, envoyé par la Maison Blanche parmi les Indiens pour savoir comment on peut éviter la menace du saccage du Bureau des Affaires Indiennes de Washington dans le cadre de son occupation par les Indiens, fait un rapport téléphonique à la Maison Blanche. Il suggère de leur payer de confortables frais de retour dans leur réserves, exactement la somme de 66 500 dollars et de lui payer des honoraires de 250 000 dollars pour sa peine et la crise sera réglée. Pour faire passer cette dépense au Congrès, il suffit de déclarer cette somme, celle des Indiens bien sûr, comme étant des frais de transports pour les Indiens. Et le tout passera dans l'opinion publique deux jours avant l'élection présidentielle car, dit la voix *off* de la Maison Blanche, « l'opinion publique sait combien tous les Indiens sont '*money-happy*', si misérables et pauvres, et notre minorité la plus isolée. »[20] Le terme '*money-happy*' est positif tout en étant méprisant. Il est intraduisible avec cette nuance de bonheur au simple contact de la moindre petite somme d'argent. Les deux termes '*money'* et '*happy'* sont des termes mythiques dans la société américaine : '*money'* fait référence à la réussite économique et est devenu une sorte de fétiche de la dimension capitaliste de l'économie de marché, un des simulacres célèbres de Jean Baudrillard,[21] et '*happy'* renvoie bien sûr à la Déclaration d'Indépendance de 1776, « la

[19] *I did what I could for my Injun friend, I tried to save him. I almost did, but he killed himself before I could finish the operation.*

[20] *The public knows how money-happy the Indians are, so miserable and poor, and our most isolated minority.*

[21] Jean Baudrillard, né le 27 juillet 1929 à Reims et mort le 6 mars 2007 à Paris, est un théoricien de l'évolution de l'économie de marché, qu'il réduit au capitalisme, bien sûr, comme la plupart des gens insuffisamment précis (tout le monde n'a pas lu Paul Boccara), vers l'utilisation de simulacres en lieu et place des choses matérielles réelles. Il n'est pas question de discuter cette approche mais cinq minutes passées sur la théorie de la valeur

poursuite du bonheur »[22]. L'ironie est dans cette expression contrastée aux sommes attribuées aux Indiens, qui sont deux tiers d'un pour cent de la population des USA, et l'espion qui est le seul bénéficiaire de son côté. Le sens des affaires est absolu du côté de l'espion et même pas discuté par la Maison Blanche. On peut alors conclure avec bruit de forage et images de terre-mère violée.

La scène neuf s'élève au-dessus de cette petitesse de la politique américaine et aborde l'immense sujet des traités indiens. Elle est toute entière construite sur un chœur indien chantant la chanson de paix *Pass That Peace Pipe* (Passez le calumet de la paix) que l'on chante normalement à la conclusion d'une guerre. Cette chanson était fondamentale dans la culture indienne pour laquelle une guerre n'avait de sens que par le traité, la fin consensuelle, bien qu'aussi sacrificielle, qu'elle amenait. Aucune allusion n'est faite à ce côté sacrificiel d'une telle fin de guerre, quand une telle guerre concernait deux tribus indiennes. On ne parle ici que des guerres entre les blancs et les Indiens et des traités qui les concluent. Chaque strophe de la chanson est suivie d'une litanie de traités.

Mais l'important ici est l'action dramatique.

Un acteur portant une tête de taureau, sans qu'il soit précisé si c'est un bison ou un taureau de la race des vaches que les Européens ont importées aux USA, bien que le terme employé '*bull*', sans plus de précision, penche vers le mâle de la race des vaches surtout que pour le mâle des *buffalos* ou bisons on peut employer soit '*bull*' soit '*buck*', porte un rouleau géant de papier hygiénique et à chaque nom de traité il déroule une bonne longueur et s'en « torche le derrière »[23]. Une actrice avec deux couettes qui semblent référer à une Européenne porte elle aussi un rouleau géant de papier hygiénique qu'elle déroule et sur lequel elle lit la liste des traités eux-mêmes sans donner les dates. Il y a ainsi trois séries de quatre traités. Et donc trois fois quatre jeux de scène sur deux rouleaux de papier hygiénique. La

---

d'Adam Smith ou Karl Marx, sans parler de Keynes, révélerait que la valeur elle-même est un simulacre et donc que l'on vivrait dans un monde entièrement virtuel. Marx généralement répondait à ce type d'objection : la preuve du pudding est dans le fait qu'on le mange. Jean Baudrillard est un fétichiste du matériel touchable comme si les titres fictifs transformant des prêts à risques dits *subprime* en argent virtuel purement électronique se réalisant par des opérations virtuelles purement informatiques, avec des simulacres chèques ou cartes de crédit du simulacre valeur-argent, du simulacre valeur de marché, d'une maison, sans commune mesure avec la valeur d'usage, seule dimension un peu matérielle et palpable, de cette maison pour les habitants – comme si, je disais, tout cela aurait pu empêcher le monde de sombrer dans la pire crise matérielle réelle depuis 1929, pour rester dans le financier : les gens en prison, les gens ruinés, les gens suicidés, les gens traumatisés pour la vie, sans parler de pays entiers dévastés, tout cela ce n'est pas DU simulacre, ni même DES simulacres. Le fétichisme de l'argent est ici dénoncé en une scène caustique et sarcastique qui fait pendant à toute la première pièce où l'argent et le manque d'argent étaient la cause directe de l'aliénation des personnages.

[22] *The pursuit of happiness.*

[23] *Wipe his behind.*

répétitivité est le sens même de ce jeu de scène. Les traités sont lettres mortes dès qu'ils sont signés.

On peut voir en arrière plan une expression jamais utilisée qui exprime cela fort bien : « *Indian giver* » qui est extrêmement ambiguë dans le contexte américain. La meilleure approche est la définition du *Urban Dictionary* :

> « Donneur indien »
>
> Il y a deux étymologies populaires pour cette expression utilisée pour désigner une personne qui fait un cadeau pour ensuite plus tard demander qu'il lui soit rendu. La première étymologie se fonde sur un stéréotype injuste des Indiens d'Amérique qui sont censés ne pas tenir parole. Dans la seconde explication populaire, l'expression ne jette pas l'opprobre sur les Indiens d'Amérique mais se fait l'écho des promesses jamais tenues que les blancs ont faites aux Indiens. Ni l'une ni l'autre n'est exacte, bien que la première soit plus près de la vérité. L'expression vient de la rencontre de deux pratiques commerciales différentes. Pour les Indiens d'Amérique qui n'avaient aucun concept de l'argent et de la monnaie, les cadeaux étaient une façon d'échanger des marchandises. Un Indien ne faisait pas un cadeau sans attendre un cadeau de valeur similaire en retour. Si l'autre ne pouvait pas proposer un cadeau en retour, le cadeau originel était refusé et rendu. Pour les Européens avec leur pratique du commerce fondé sur l'argent, cela parut méprisable et insultant. Les cadeaux n'étaient pas une pratique commerciale mais étaient donnés sans attente en retour.
>
> Le nom 'cadeau indien' date de 1765. 'Donneur indien' suivit environ un siècle plus tard en 1865. Originellement, ces expressions reflétaient seulement l'attente d'un cadeau en retour. Dans les années 1890, le sens avait changé pour devenir quelqu'un qui exigeait un cadeau en retour. »[24]

---

[24] Indian Giver

There are two popular etymologies for this term for a person who gives a gift only to later demand its return. The first is that it is based on an unfair stereotype of Native Americans, that they don't keep their word. In the other popular explanation, the term doesn't cast aspersions on Native Americans, instead it echoes the broken promises the whites made to the Indians. Neither is accurate, although the first is closer to the truth.

Instead the term comes from different commercial practices. To the Native Americans, who had no concept of money or currency, gifts were a form of trade goods, of exchange. One didn't give a gift without expecting one of equivalent value in return. If one could not offer an equivalent return gift, the original gift would be refused or returned. To the Europeans, who with their monetary-based trade practices, this seemed low and insulting, gifts were not for trade but were to be freely given. The noun Indian gift dates to 1765. Indian giver follows about a century later in 1865. Originally, these reflected simply the expectation of a return gift. By the 1890s, the sense had shifted to mean one who demands a gift back. http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Indian%20Giver, consulté le 26 août 2013.

La valeur insultante contre les Indiens a largement été renversée en désignant effectivement les traités indiens qui sont en fait des traités imposés par les blancs, qui contiennent des éléments de prise en charge des besoins des Indiens mais les blancs ne réaliseront jamais ces engagements, du moins jusqu'au règlement du 26 novembre 2012 dont nous avons déjà parlé. C'est probablement cette ambiguïté qui a amené l'auteur à éviter l'expression, ce qui fait pencher nettement la tête de taureau vers un taureau de Longhorn ou autre race bovine européenne ou américaine : les taureaux, et leurs vaches, ont remplacé les bisons des Indiens, tous massacrés.

Les douze traités cités couvrent une période allant de 1830 à 1897. En fait la liste des traités est longue et est disponible en accès libre à :
http://digital.library.okstate.edu/Kappler/.

Le volume II de cet ensemble de sept volumes concernant les affaires indiennes et collectés par le service d'éducation de l'État d'Oklahoma concerne les seuls traités. Ils vont de 1778 à 1890. Il en manque donc puisque le traité d'Atoka est de 1897. Il n'empêche que la liste de ces traités est énorme. Elle est disponible par ordre alphabétique des tribus signataires et par ordre chronologique en neuf tranches temporelles de dix ans, sauf la première et la dernière qui sont de vingt ans. On parle ici de milliers d'accords de ce genre dont 371 ont le statut officiel de traités, donc dûment endossés par l'État fédéral selon le « *American Indian Policy Center* » (Le Centre Politique des Indiens d'Amérique) dans sa page « *Indian Tribal Sovereignty: It's Alive* » (« la souveraineté tribale indienne : elle est vivante ») consultée le 26 août 2013 à :
http://www.americanindianpolicycenter.org/pubs/leventhl.html.

Mais, pour donner un sentiment de l'immensité de la liste des dits traités, l'auteur utilise un autre moyen. Il cite dans les quatre strophes de la chanson de base un certain nombre de tribus ayant signé des traités. Quatre tribus dans la première, trois dans la deuxième, reprise des tribus de la première strophe dans la troisième et reprise de toutes avec amplification dans la quatrième qui réfère ainsi à quatorze tribus. Toutes commencent par les deux mêmes lettre et le même son : /CH/ qui se prononce /tʃ/ (dentale et /c/ mouillé), mais la liste est intéressante :

> Choctaws du sud-est américain : Mississippi, Floride, Alabama, Louisiane
> Chickasaws du sud-est américain: Mississippi, Alabama, Tennessee
> Chattahoochies attachés à la rivière de Chattahoochee dans l'Alabama et la Géorgie
> Chippewas, la plus vaste nation indienne à cheval sur les USA et le Canada
> Chichimecs du Mexique
> Cherokees du sud-est des USA: Géorgie, Carolines du sud et du nord, Tennessee oriental
> Chepultepecs, le mot signifierait en Nahuatl « la colline ou vivent les sauterelles » et donc du Mexique.
> Chicutimees du Québec

Chepechets du Rhode Island
Chicapees du Massachusetts
Cho-chos, exclamation en Yurok et donc de Californie
Changos du Pérou
Chattanoogas du Tennessee
Cheekarows de la Caroline du sud.

L'auteur a donc deux soucis : d'une part l'unification et donc parler au nom de tous les Indiens car ils sont tous unis pas ce son /tʃ/ et en plus ils couvrent l'entier des Amériques du Pérou au Canada et au Québec, ce qui les fait couvrir les trois colonisations, l'ibérique, la française et l'anglaise. Il y a bien là une volonté universaliste au niveau des Indiens et dont une âme indienne est ainsi posée. Et cette âme peut alors être engloutie par les bruits de forage et le viol de la terre-mère.

La scène dix est une scène de danse avec musique et commentaire surimposé en voix *off*. La musique est celle du *Wild West Show* de Buffalo Bill de 1883 à 1913 qui parcourut les États-Unis et l'Europe. Une jeune fille en tenue très légère annonce les tableaux avec des pancartes : « Les Apaches sauvages », « Conseil de guerre des Indiens », « Belle jeune fille blanche vierge », « La danse du scalp » et « Le triomphe des blancs ».[25] Le commentaire de la voix *off* est profondément idéologique donc raciste et pro-blanc. Il est scandé par des musiques. Les Indiens ont des coiffes de guerre fantaisie, montent des manches de balais à tête de cheval et poussent des cris de guerre. Ils sont tous tués au son du tambour qui remplace les fusils. Ne restent en scène que les corps des Indiens. On a alors les bruits de forage et les images du viol de la terre-mère. Mais, instantanément, on passe à des rafales de fusil et à une vue de la région de Wounded Knee et le tout se conclut sur un *marshal* (policier local de Wounded Knee) regardant le public dans sa lunette de fusil, donc s'apprêtant à tirer sur le public.

À ce moment-là, on a rejoint la lutte des Indiens avec le Mouvement des Indiens d'Amérique et l'occupation, sanglante d'ailleurs, de Wounded Knee en 1973, juste avant la pièce. Cette proximité temporelle explique probablement pourquoi la pièce a été créée à Berlin Ouest pour ne venir aux USA que plus tard. On n'est plus dans le mythique ou le fictionnel, on est dans le réel, le temps réel mais qui ne prend sens qu'en s'appuyant sur le temps historique, lointain ou pauvre et le temps spirituel seulement évoqué en souvenir ou en désir.

On peut alors aborder la onzième et dernière scène. C'est d'abord une mise en scène de l'assaut de Wounded Knee. Les Indiens sont autour du joueur de tambour qui est torse nu. Un coup de fusil le fait tomber au sol. Puis des visuels d'hélicoptères, de véhicules blindés et des enregistrements audio de coups de fusil. La voix du *marshal* résonne alors en voix *off*. Le rapport de force est irréversible.

[25] *WILD APACHES, INDIAN COUNCIL OF WAR, LOVEMY WHITE MAIDEN, SCALP DANCE, and TRIUMPH OF THE WHITES.*

Les Indiens soulèvent alors le corps du joueur de tambour et le portent au-dessus de leurs têtes tout en sortant de scène pendant que le *marshal* continue à demander la collaboration pacifique des Indiens dans leur propre arrestation. Le port du joueur de tambour devient une procession funéraire lente pendant que des visuels des mains des acteurs sont montrés en train d'être menottées Puis un par un, après être sortis et avoir déposé le joueur de tambour, ils reviennent sur scène les mains effectivement menottées.

Le narrateur parmi eux s'avance et annonce le passage au procès à Rapid City, Dakota du sud. Chaque Indien annonce sa tribu et le narrateur commente. Six tribus sont citées :

> « Je suis Pawnee. […] Je suis Creek. […] Je suis Winnebago. […] Je suis Sioux. […] Je suis Apache. […] Je suis Ojibwa. »[26]

Et on a quatre commentaires :

> « […] Nous avançons. […] Rentrons chez nous, dans notre peuple. […] Nous avançons; […] Retournons à la terre. […] Retournons au ciel. »[27]

On a alors la véritable fin qui est la reprise du marin espagnol du tout début et sa réplique complète en espagnol (avec un rajout non significatif sinon que ces pauvres découvreurs étaient vraiment des ignorants. Le rajout est, après « *Los Indios* », « *India* » avant « *Ellos son los Indios !* »). Le mot de la fin vient du narrateur comme l'écho du nom de la sixième tribu :

> « Je suis . . . PAS COUPABLE ! »[28]

C'est, bien sûr, le choix de traitement judiciaire qu'un accusé doit faire en début de son procès : plaider coupable ou non coupable.

On remarque l'opposition de la première personne singulier des Indiens : la conscience d'être un Indien est individuelle et est rattachée à une tribu. Cette conscience d'appartenance tribale individuelle est contrastée par un objectif de retour au peuple, à la terre, à la tradition indienne qui est identifié comme une avancée. On voit là émerger le temps spirituel des Indiens mais encore vu dans l'ambiguïté ou la dialectique d'un retour en avancée ou d'une avancée en retour qui reflète bien la capitulation finale de Wounded Knee et les condamnations judiciaires qui s'ensuivirent, malgré le choix de plaidoirie, à savoir non coupable à la première

---

[26] *I am Pawnee… I am Creek… I am Winnebago… I am Sioux… I am Apache… I am Ojibwa.*

[27] *… We move on… Back to our homes, our people… We move on… To the land… To the sky…*

[28] *I am… NOT GUILTY!*

personne singulier, bien sûr. On a l'impression, on pourrait dire la conviction, que ce qui semble être un recul est vu, ou du moins asserté, comme une avancée.

C'est alors que la troisième pièce s'impose car elle va reconstruire ce désir et donc lui donner une réalité dramatique, virtuelle, certes, mais cathartique pour sûr.

III./ *49* (1975)

Cette pièce fut créée le 10 janvier 1975 par le *Native American Theater Ensemble* (Ensemble théâtral des Amérindiens) à l'Université d'Oklahoma City. Le titre donne la nature même de la pièce. Un 49 est une importante cérémonie, un rituel indien qu'il faut définir pour comprendre le sens même de cette pièce.

Un 49 est la partie festive d'un *pow-wow*. Une tribu ou un ensemble de tribus, voire une nation indienne, tiennent conseil régulièrement. Ces conseils, ou *pow-wows*, règlent dans un premier temps tous les problèmes matériels de la tribu, de l'ensemble des tribus rassemblées, voire de la nation indienne concernée. Ce conseil a une dimension spirituelle importante. On peut même définir cette dimension comme étant religieuse. C'est dans de tels conseils que les cérémonies d'initiation, tant des filles que des garçons, se terminaient ou prenaient place. Ces initiations étaient importantes pour les filles car elles devenaient alors des femmes et étaient mariables. En fait ces initiations avaient lieu à l'âge de treize ans et les jeunes femmes ainsi initiées étaient mariées dans les mois qui suivaient. La procédure de mariage était complexe et, si l'on en croit Paul Radin, ne pouvait se décider que quand la jeune femme avait prouvé sa fertilité par une grossesse constatée. Cela était du moins la règle dans certaines tribus. Pocahontas, par exemple, connut John Smith avant son initiation, ce qui met en doute tout rapport sexuel, consensuel du moins. Elle fut mariée à un jeune Indien, Kocoum, dès son initiation accomplie, donc peu après treize ans en 1610 et eut de lui un fils. Elle fut ensuite enlevée par le capitaine Samuel Argall au début de 1613 et retenue en otage à James Fort où les témoignages disent qu'elle a eu des rapports non consensuels avec plusieurs hommes de la colonie, dont le « gouverneur », avant de se convertir et d'épouser John Rolfe auquel elle donna un fils Thomas Rolfe, bien que certains doutent totalement de la paternité de John Rolfe. Pour les garçons, une initiation fait d'eux des jeunes hommes qui quittent la compagnie des femmes et des filles et prennent le chemin qui les mènera au statut de chasseur/guerrier.

Un *pow-wow* se termine par une nuit de musique, de chant et de danse de minuit ou à peu près jusqu'au lever du soleil ou un peu plus. C'est cette partie du *pow-wow* que concerne la pièce. Aujourd'hui, et c'était loin d'être le cas en 1975, des *pow-wows* sont organisés partout dans les communautés indiennes et ils sont devenus des fêtes plus que des rituels à dimension religieuse. Mais ils sont restés

des événements à dimension spirituelle qui, en anglais comme en français, est un mot-valise qui contient 'rituel' à l'intérieur de 'spirituel'. Je dis cela car c'est une dimension que les cultures occidentales ont complètement perdue : le spirituel (ici, ce sera la reconquête de l'âme indienne des Indiens par les Indiens) se réalise dans et se fonde sur des rituels aux profondes racines religieuses et/ou magiques. Cette dimension « magique » expliquera la fin de la pièce. Quand le peuple indien concerné réussit en chacun de ses membres et simultanément, donc collectivement aussi, à retrouver son âme, ce que j'appellerai son temps spirituel, sa puissance est démultipliée et des développements parfois imprévisibles peuvent prendre corps, ce qui semble être une sorte de magie qui résout une tension d'un claquement des doigts virtuels que nous possédons tous au même titre que l'œil interne, mais que nous ne savons plus activer.

Il existe un guide éducatif sur l'organisation et le déroulement des *pow-wows* : « *Your Guide to Understanding and Enjoying Pow Wows* » par Murton McCluskey, Ed. D., publié par le *Montana Office of Public Instruction*, dernière édition en 2009[29]. Rien que l'autorité qui a publié ce guide montre combien de chemin a été parcouru depuis la pièce précédente, qui se terminait avec le siège et l'assaut de Wounded Knee, et la comparution des personnes appréhendées au tribunal de Rapid City dans le Dakota du Sud, à deux États du Montana. C'est un service public aujourd'hui qui publie ce guide, comme les sept volumes sur les lois et traités des Indiens étaient publiés par une autorité éducative de l'Oklahoma.

En 1975, tout cela était à conquérir et la pièce que nous allons voir ne fait que projeter dans une démarche cathartique le désir d'accomplir cette évolution.

L'entier de la pièce sera mené par un personnage appelé *Night Walker*, le Marcheur de la Nuit. Mais en fait ce personnage est un officiant rituel qui s'adresse au Marcheur de la Nuit, une dimension divine du monde des Indiens, une incarnation virtuelle du Manitou (nom algonquin) de cet être suprême vu comme le père créateur par union avec la terre, la mère créatrice. Le détail de ces religions animistes est complexe mais elles ont atteint, avant l'arrivée des Européens, le stade du monothéisme. L'invocation de ce Marcheur de la Nuit par l'officiant à l'ouverture de la pièce permet à ce Marcheur de la Nuit d'investir cet officiant qui va alors devenir le porte-voix de la divinité, cette fois vue de façon abstraite. Le nom de « Marcheur de la Nuit » n'est utilisé qu'en ouverture par l'officiant. Dès que le transfert est fait, à la fin de la scène un, il n'y a plus besoin de le nommer.

La situation est claire. L'officiant appelle à un 49 à minuit sur un site isolé considéré comme appartenant aux Indiens. La police de la région est sur les dents, non pas pour empêcher le rassemblement mais bien au contraire pour le laisser se faire et ensuite l'encercler, l'assiéger et le plan est de le prendre d'assaut. La police veut employer la tactique de Wounded Knee.

---

[29] *Votre guide pour comprendre et apprécier les pow-wows*, disponible en ligne à: http://opi.mt.gov/pdf/IndianEd/Resources/PowWows.pdf

Les Indiens, et principalement des jeunes, viennent en voiture à ce 49. On est donc bien dans le monde de 1975. Une voiture contenant huit personnes et conduite par une jeune fille s'est égarée et est fort en retard sur les routes. La conductrice va beaucoup trop vite et finit par avoir un accident qui la laisse blessée sur la scène à la fin de la scène 9.

De nombreuses scènes se terminent avec les policiers en voix *off* qui indiquent ainsi l'état de leurs préparatifs de ce qui doit être l'assaut final.

Le Marcheur de la Nuit n'a qu'un rôle d'appel et de récit parabolique. Les chansons sont menées par le *Balladeer*, le Baladin. Dans la scène deux il appelle les participants à se mettre en formation de la Tortue qui est associée à la *Medicine Wheel*, la Roue Médicinale qui est une formation circulaire à la fois mythique et rituelle. Mythique par le sens qu'elles contiennent et rituelle par la communion qu'elles construisent chez les participants. La formation de base de ces danses est le cercle, généralement autour d'un centre qui est le Marcheur de la Nuit, ou le Baladin, ou, comme nous l'avons vu dans la pièce précédente, le joueur de tambour, bref celui qui mène le jeu, le rite, l'invocation. La *Medicine Wheel* la plus célèbre date d'avant l'arrivée des Européens et est un ensemble de pierres disposées en forme de roue d'un diamètre de 80 mètres, à plus de 3 000 mètres d'altitude dans les Montagnes Big Horn dans le Wyoming et le Montana. Outre son centre en forme d'accumulat de pierres et le cercle extérieur, la roue comporte six accumulats de pierres sur le pourtour et vingt-huit rayons joignant l'accumulat central et la périphérie. Notez le chiffre six que l'on a déjà rencontré, par exemple les six tribus citées à la fin de la pièce précédente, ou encore les quatorze tribus citées dans la scène 9 de la pièce précédente, chiffre qui est la moitié de 28, le nombre de rayons, avec une symétrie dans la dernière strophe de quatre, puis trois et trois, puis quatre à nouveau noms de tribus. Aujourd'hui classée *National Historic Site*, cette roue fut probablement constituée entre les années 1200 et 1700 de notre ère. Ici je dirai qu'il faut toujours prendre les datations comme étant vues comme plus récentes que la réalité, à l'échelle historique parfois d'un ou deux siècles. De toute façon les Européens n'avaient pas atteint ces régions en 1700.

La scène deux se conclut avec le Baladin envoyant « ces damnées patrouilles » « paître en enfer »[30], les patrouilles policières qui ne sont pour l'instant que théoriques et extérieures.

La scène trois donne au Marcheur de la Nuit le rôle d'appeleur et de rassembleur Il s'identifie successivement à « l'homme le plus vieux de la tribu »[31], celui qui a apporté les nourritures spirituelles, le tabac et la sauge, celui qui brûle la sauge. Il invoque la vision d'un jeune couple qui porte en lui le potentiel de chasseurs et de « tisseuses » (pour faire le pendant de « *weavers* » qui répond à « *hun-*

[30] Those damned patrols… those damned patrols… But they can all go straight to hell… Straight to hell…
[31] I am the oldest man of the tribe, our people.

ters »), mais ces jeunes sourient, donc ne voient pas ce qui leur manque, ce potentiel dont ils n'ont pas conscience et qui devrait ne pas les faire sourire. Le Marcheur de la Nuit se déclare alors être « le plus jeune de la tribu »[32]. Dans cette union du plus jeune et du plus vieux il peut alors se confronter à son frère la Mort qui attend son heure. C'est alors que la musique apporte le *Sioux Medicine Chant* qui doit permettre de renouer les liens entre les participants du 49 et les racines indiennes anciennes. Et donc de non pas vaincre la Mort, qui ne peut attaquer que des individus, mais de dépasser la Mort en retrouvant la dynamique qui permet en chacun des participants de faire survive la tribu. D'où une longue invocation pour réveiller les participants et leur faire entendre cette âme spirituelle à reconquérir ou à reconstruire. D'où à nouveau le *Sioux Medicine Chant* pour faire que la *Medicine Wheel* descende dans l'assemblée du 49.

La scène quatre est ce premier événement magique. Un participant dans la nuit allume une allumette, illumine son visage et siffle doucement, ce qui éteint l'allumette. Le *Water-Whistles Song* s'élève alors et un ballet des participants dans la nuit se met en marche.

La scène cinq revient à l'extérieur et montre des images d'une caravane de voitures indiennes qui s'approchent. Le Marcheur de la Nuit est assis sur une hauteur. Deux jeunes gens entrent avec un tambour de danse. Un troisième allume une allumette pour accorder le tambour. Le Baladin apparaît en haut d'un rebord de terrain et se met à chanter en écho d'un tambour et en langue indienne. Les participants dansent. Quand le chant s'arrête, la danse s'arrête aussi mais repart de plus belle avec un autre chant, une autre rythmique. On voit se construire la collectivité de ces jeunes participants, leur âme commune. La voix *off* des policiers nous indique qu'ils se rapprochent.

Le Marcheur de la Nuit reprend l'initiative dans la scène six et leur annonce la mort de la tribu, leur annonce sa vision de l'avenir où les Indiens auront été entièrement dépossédés de leur identité. Le second événement magique commence alors : les jeunes déclarent qu'ils « te suivront, grand-père, montre-nous le chemin. »[33]

À ce moment-là, les jeunes sont devenus conscients de leur manque. À ce moment-là, le Marcheur de la Nuit peut les guider avec en arrière plan la *Pollen Road Melody*. N'oublions pas ce qu'est le pollen : une substance collectée par chaque abeille, ramenée à la ruche, transformée en miel et autres dérivés par la collectivité, et ce miel et autres dérivés sont toujours nouveaux, différents. D'où l'appel du Marcheur de la Nuit : « N'ayez pas peur de créer des chansons nouvelles. »[34] Et les jeunes le suivent « à travers des temps de souffrance et de malheur » pour atteindre avec lui « une vie pour nous qui sera nouvelle. »[35] Le Mar-

[32] *I am the youngest man of the tribe, our people.*
[33] *We will follow you, grandfather, you show us the way.*
[34] *Do not be afraid to make new songs.*
[35] *Through times of suffering and sorrow to a time for us that will be new.*

cheur de la Nuit peut alors introduire « le temps de la compréhension, quand un homme ne blessera pas un autre homme en tuant son mode de vie. »[36] Le dialogue alors s'installe. Le Marcheur de la Nuit avec toujours la *Pollen Road Melody* en arrière, peut distribuer un tambour, un éventail et des plumes et les jeunes peuvent se mettre à chanter la *Pollen Road Melody*, le refrain en langue indienne et les couplets en anglais, et ils peuvent se mettre a danser.

Dans le premier couplet, ils invoquent les quatre points cardinaux dans l'ordre suivant : est, ouest, nord, sud. En forme donc de croix. Cela n'a a priori pas de sens mais cela ne tourne pas, ne construit pas un cercle et surtout ne correspond pas au nombre d'accumulats sur le cercle de la Roue Médicinale : six, que l'on retrouve dans la roue du *Dreamcatcher*, l'attrapeur de rêves, et que l'on retrouve aussi dans les six orientations cardinales des Indiens d'Amérique qui ajoutent traditionnellement le zénith et le nadir. Les quatre autres tournant à équidistance de ces deux-là. Et les jeunes, tout en chantant et dansant, construisent un cercle. Deux voix *off* de policiers annoncent qu'ils sont prêts à lancer l'assaut.

La scène sept poursuit cette magie avec un jeune Indien qui apporte sa vision, demande le soutien des autres, le tout en anglais et, quand il sent qu'il n'a pas ce soutien, il adresse une phrase en langue indienne qui recrée la magie, qui le fait apparaître comme un meneur possible, un futur chef.

La scène huit atteint un nouveau seuil avec les garçons et apparemment une fille écoutant le *Singing Man*, l'Homme qui Chante, qui leur réapprend la flûte, les cloches, les crécelles et, bien sûr, le tambour qui est confié à un garçon et une fille. Ils doivent réapprendre à créer des chansons, c'est-à-dire d'abord et avant tout de choisir un rythme et ensuite de l'habiller. Et un garçon se lance dans la *Kiowa Turtle Song*, la Chanson Kiowa de la Tortue, suivi par le groupe. Un autre groupe de filles s'était réuni avec la « tisseuse » pour réapprendre à inventer des motifs à tisser dans des couvertures. L'objection de l'absence de moutons et donc de laine ne doit pas arrêter l'invention qui doit continuer et mettre en mémoire ses nouveaux motifs. C'est alors que trois voix *off* de policiers nous indiquent qu'ils sont enfin prêts.

À ce moment-là intervient la scène de la voiture en retard et de la conductrice imprudente qui cause un accident et dépose son corps blessé devant le 49. La scène se conclut avec le Baladin qui chante une drôle de chanson d'un amoureux qui est amoureux justement d'une fille qui dit-il serait mariée seize fois. Il l'aime et « la conduira à bon port, à la maison, dans sa Ford borgne. »[37] Rien ne sert de courir, il faut partir à point pour éviter l'accident, et rien ne sert d'utiliser la culture des blancs, cette Ford si célèbre, pour rentrer chez soi, car cette voiture est borgne et ne peut pas ramener les Indiens chez eux, c'est-à-dire en terre et patrimoine indiens. Un œil ne suffit pas dans la vie : il est bien d'en avoir deux.

---

[36] *A time of understanding when a man will not hurt a man by killing his way of living.*
[37] *I will drive you home in my one-eyed Ford.*

C'est alors, dans la scène 10, que le Marcheur de la Nuit raconte une histoire, l'histoire d'une sorcière qui ensorcela tous les enfants du village dans le tipi sacré, avec une fumée spéciale qui les rendit invisibles. Le Maître des Cérémonies eut fort à faire pour empêcher les parents de brûler le tipi sacré, c'est-à-dire l'héritage spirituel. Il ramena les enfants qui n'avaient jamais quitté le tipi mais étaient simplement devenus invisibles. Il ralluma le feu avec un bois qui produit une fumée spéciale, mais surtout, cette fumée permettant aux enfants d'être entendus, elle permit aussi aux parents de comprendre que pour voir les enfants il leur suffisait d'être convaincus, de croire que les enfants étaient bien là. La foi comme le ciment de la réalité. C'est une parabole. Les Indiens n'ont jamais perdu leur culture, leur patrimoine, leur temps spirituel. Il suffit que dans le temps réel ils se remémorent les temps anciens et qu'ils se convainquent que leur héritage spirituel est vivant en eux pour que celui-ci devienne une réalité, pour que chacun devienne membre de la tribu ainsi régénérée.

La scène 11 est une parabole de la vie cette fois. Deux jeunes gens se lancent dans une bataille et le Baladin chante et encourage la bataille :

> « Règle ça par la force […] mets le KO […] arrache lui le cœur […] arrache le lui […] extirpe lui un œil […] extirpe le lui […] frappe le fort […] bats toi toute la nuit […]. »[38]

Mais les jeunes séparent les deux combattants qui retrouvent leurs compagnes et tout redevient calme, juste à temps car l'attaque est lancée. Il y a là un sens clair : l'attaque ne peut être lancée que quand les policiers sentent que dans l'assemblée indienne il y a des rivalités, une division. L'unité fait la force et est la meilleure protection. Et face à l'attaque les jeunes font front. À ce moment-là, le Marcheur de la Nuit intervient comme une apparition, donc de façon virtuelle, comme un autre moment de magie et il dit sa vision qui est une vision de l'absolue perfection de l'âme spirituelle des Indiens, une âme qui transcende le temps :

> « Je vois un chemin non encore emprunté. J'entends une chanson non encore chantée. Un feu brûle. Je sens l'odeur du cèdre. Je vois des couleurs fortes et brillantes. Il y a un cercle, rond et parfait. Un bel oiseau vole. »[39]

Le chemin et la chanson sont l'avenir, le chemin qu'il faut découvrir et la chanson qu'il faut inventer. Mais cela ne peut être que si cela s'appuie sur un feu qui est le centre magique de la vie humaine, et des couleurs qui sont celles de la vie

---

[38] *fight it out… knock him out… cut his heart… cut it out… take his eye… tear it out… hit him hard… fight all night…*

[39] *I see a path not walked on. I hear a song not yet sung. A fire is burning. U smell the cedar. I see the colors strong and shining. There is a circle round and perfect. A beautiful bird is flying.*

elle-même. Et enfin un cercle qui est le cercle de la tortue, le cercle de la roue médicinale, le patrimoine le plus ancien de l'unité et de la force indienne. L'oiseau alors est l'oiseau divin, le *Firebird* de toutes les légendes et mythologies indiennes. Ce *Firebird*, cet oiseau magnifique, ce bel oiseau, est justement l'âme spirituelle des Indiens, un oiseau qui ne saurait mourir et qui revit quand on tente de le tuer. Cet oiseau existe dans d'autres cultures et est probablement un universel, mais non pas un archétype, beaucoup plus un rêve, un désir universel dans tous les hommes depuis qu'*Homo Sapiens* a abandonné la jungle pour prendre la savane il y a 300 000 ans : le désir, le besoin, l'envie, la nécessité de migrer, de croire en une dimension surnaturelle derrière la façade des choses, de migrer de l'ici pour aller au-delà, de migrer du maintenant pour remonter dans l'ancien et pour se projeter dans le nouveau qui sera demain de l'ancien et en même temps de l'avenir.

Les jeunes Indiens font alors une barricade humaine contre les policiers sans violence mais sans hésitation non plus. Le Baladin peut alors apporter sa morale de l'histoire :

> « C'est bien, là où nous avons été et là où nous allons […]
> « Si tu te perds, continue à avancer […]
> « Un frère est là à côté de toi pour marcher avec toi […]
> « L'amour d'une sœur est là pour te guider […]
> « C'est bien, là où nous avons été et là où nous allons. […] »[40]

Des crécelles commencent à résonner et amènent la scène finale menée par le Marcheur de la Nuit armé, si on peut dire cela, de deux instruments de musique indienne : une crécelle et un *bullroarer*, ou rhombe, un aérophone très ancien et attesté dans de nombreux endroits de la planète de la Dordogne (avant ou pendant la pointe de la dernière glaciation, donc du temps de Cromagnon et ses descendants) à la Malaisie, l'Amazonie, l'Amérique du Nord, l'Afrique du Sud, l'Australie et la Nouvelle-Guinée. Avec ces deux instruments et en quelques mots, en tant que le plus vieil homme de la tribu, il provoque une tempête qui propulse un jeune homme au centre du cercle qui devient celui à qui le Marcheur de la Nuit s'adresse et qui porte en lui le collectif de la tribu « qui ne tuera jamais le mode de vie d'un autre homme ».[41] On entend, bien sû,r ici en écho final le début de la pièce. Après une dernière invocation du Marcheur de la Nuit en tant que plus vieil homme de la tribu, les jeunes prennent la parole et la voix et reprennent la chanson de la *Pollen Road Melody* mais cette fois les points cardinaux ont trouvé leur ordre est, nord, ouest, sud. Enfin ils tournent. Mais dans quel sens ? Si le public regarde la scène et donc le nord le soleil tourne dans le sens rétrograde, les acteurs regar-

---

[40] *It's good where we've been and where we're going… If you get lost just keep on moving… A brother's there to walk beside you… Your sister's love is there to guide you… It's good where we've been and where we're going…*
[41] *Who will never kill another man's way of living.*

dent la salle et donc le sud, le soleil tourne dans le sens direct. En fait c'est encore plus complexe puisque, du centre de tout, ces jeunes s'orientent successivement vers chacun de ces quatre points cardinaux tournant sur eux-mêmes dans le sens rétrograde et après chacun de ces quatre points ils répètent quatre fois : « Tout est magnifique. »[42] Et le Marcheur de la Nuit est seul au centre de ce cercle qui danse et tourne autour de lui, le pont vers la divinité indienne, vers la spiritualité indienne, vers l'éternité de la vie indienne.

Conclusion

Du démembrement complet de la première pièce, certes par la colonisation et l'élimination des Indiens, un démembrement amplifié par l'exploitation odieuse du démembré par les Indiens, ses frères et sœurs, et mené par le plus vieux d'entre eux, on est passé au remembrement de la tribu dans son temps spirituel qui se reconstruit sur la base du temps passé, historique ou universel et anthropologique, à partir de la revitalisation dans chaque individu, qui ainsi recompose la tribu, de l'âme indienne qui donne sens au monde, rend à chacun et à tous le sens de l'autre et des autres, fait respecter en chacun et en tous les modes de vie particuliers des uns et des autres, fait respecter en chacun et en tous la dimension créatrice de chacun et de tous ainsi que l'amour de chacun pour tous et de tous pour chacun.

Mais outre ce croisement fertilisant, parce créant une dynamique circulaire qui est donc éternelle, entre la patrimoine et l'héritage ancien, l'histoire et ses avatars, et le présent nécessairement aliénant, chaque individu trouve en lui la force de chercher et trouver la force collective qui va lui permettre de dépasser sa perte d'essence et de réalité et d'ainsi retrouver sa spiritualité propre qui le rattache à une collectivité. Sans entrer dans plus de détail sur l'enjeu actuel du débat entre l'approche chrétienne de la NAACP (lutter pour forcer la majorité blanche à voter les lois qui doivent rétablir les Noirs dans leurs droits et réparer les dommages causés dans le passé, une condition nécessaire, pour sûr, mais certainement pas suffisante) et de l'approche musulmane des *Black Muslims* (que chacun dans le cadre de groupes de mise en commun fasse son bilan pluri-générationnel et si possible jusqu'au temps où ses ancêtres étaient esclaves et se demande comment, dans le cadre collectif de ses milieux immédiats, il peut identifier ses points forts et les valoriser tout en relativisant puis marginalisant ses points noirs) de comment dépasser et régler le *Post Traumatic Slavery Syndrome*, les Indiens de l'époque du Mouvement des Indiens d'Amérique, et donc les pièces de Hanay Geiogamah posent la juste dynamique et son efficacité. Que chacun en son âme et en sa spiritualité, à l'intérieur d'une collectivité dont il se veut membre et avec laquelle il partage justement cette âme et cette spiritualité, que chacun trouve la créativité qui lui ren-

[42] *Everything is beautiful*.

dra son patrimoine et son avenir dans l'acceptation du passé et dans la recherche de l'équilibre personnel articulé sur l'équilibre collectif.

Le message était si fort que, dès 1977, l'Église catholique dans sa plus haute instance aux USA prenait fait et cause pour la lutte des Indiens d'Amérique. D'autres ont bien sûr suivi dans les décennies ultérieures. Aujourd'hui que les réparations ont été signées et sont en train d'être attribuées, il faudrait être naïf pour croire que le temps historique a été effacé et que demain tous les Indiens seront présidents des États-Unis. Mais demain sera d'autant plus fort qu'aujourd'hui les Indiens auront su faire ce que l'Église catholique et maintenant de large sections de la société américaine ou canadienne disent : il faut se souvenir, il faut se réconcilier, il faut se réengager (« *Remember, reconcile and recommit ouselves* »).

C'est bien là que le théâtre de Geiogamah est un théâtre d'une lumineuse actualité. Il réconcilie l'individu et sa collectivité, le passé et l'avenir. Il fait du présent un creuset de potentialités individuelles et collectives qui ne peut se construire et produire son miel que si le passé ancien ou plus récent apprend à se conjuguer au présent et au futur, dans les modes de la temporalité historique et la temporalité spirituelle.

Jacques COULARDEAU
Synopsis Paie, Nice
CEGID, Boulogne Billancourt

Bibliographie

Je ne peux en aucune façon donner une bibliographie complète de tous les livres et toutes les références nécessaires pour évaluer et réévaluer les éléments de culture et d'histoire autour de la place des Indiens d'Amérique dans l'espace vital américain et dans l'héritage culturel mondial. J'ai donné en note les références des œuvres directement utilisées. Voici quelques éléments d'élargissement de l'approche :

POST TRAUMATIC SLAVE/SLAVERY DISCORDER/SYNDROME
[L'esclavage des Noirs fut un traumatisme long et lourd, et du côté des Indiens le traumatisme colonial fut l'extermination ou l'élimination, puis l'enfermement dans les réserves, la dépendance et l'extrême sous-développement. À traumatisme semblable, conséquences comparables.]
* Degruy, Dr Joy, PhD, *Post Traumatic Slave Syndrome, America's Legacy of Enduring Injury and Healing*, Joy de Gruy Publications Inc., Portland Oregon, 2005.
* Mims, Sekou M.Ed., MSW; Higginbottom, Larry, MSW, LCSW; & Reid, Omar, Psy.D, *Post Traumatic Slavery Disorder*, Pyramid Builders, Inc., Dorchester, Massachusetts, 2004, disponible à:
http://www.pyramidbuilders.org/pdfs/PTSD_Manuscript.pdf, consulté le 27/08/13

CULTURE INDIENNE ET RÉÉVALUATION
* Custalow, Dr Linwood "Little Bear", & Daniel, Angela L. "Silver Star", *The true Story of Pocahontas, The Other Side of History*, Fulcrum Publishing, Golden, Colorado, 2007
* Gunn Allen, Paula, *Pocahontas, Medicinal Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat*, Harper Collins, San Francisco, California, 2004
* Radin, Paul, *The Trickster, A Study in American Indian Mythology*, © 1956 Paul Radin © 1972 Schoken Books, New York, N.Y.
[Les autres livres de Paul Radin qui tentent d'extraire une philosophie indienne des mythes et légendes qu'il a largement contribué à collecter sont marqués d'un fort coefficient d'européocentrisme qui les rend difficiles d'utilisation avec le concept d'« homme primitif » aujourd'hui devenu suspect sinon dangereux.]

RÉFÉRENCES PERSONNELLES RÉCENTES
* Dr Jacques COULARDEAU & Ivan EVE, Illustrations Annunzio COULARDEAU, *"SUPERNATURAL" CAR CHASE OR JOY RIDE?*, Éditions La Dondaine, Olliergues, France, 28 mars 2013, KINDLE DIRECT PUBLISHING, Amazon.com/.co.uk/.fr/.de/.it/.es/
* « Barack Obama's Virtual Style in his Internet messages to his Supporters (11/05/08 – 02/02/09)" in David Banks, ed., *Le Texte épistolaire du XVIIe siècle à nos jours, Aspects linguistiques*, L'Harmattan, Paris, 2013.

* Jacques COULARDEAU & Paula OSORIO, “Colonization and Decolonization in the US and Mexico” in *IMAGES OF DÉCOLONIZATION IMAGES DE LA DÉ-COLONISATION*, With an Introduction by/Avec une introduction de Cornelius CROWLEY, Edited by/Sous la direction de Geetha GANAPATHY-DORE & Michel OLINGA, Academic committee: Cornelius Crowley, Michel Naumann, Geetha Ganapathy-Doré, Michel Olinga, SARI (Société d’activités et de recherches sur le monde indien) Cergy-Pontoise, 2013,
http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/82/15/22/PDF/IMAGES_OF_DECOLONIZATION.pdf, consulté 27/08/13
* THE U.S. SUPREME COURT, A UNIVERSAL LESSON IN CONSTITUTIONAL HUMAN RIGHTS, Jacques COULARDEAU (Auteur), Ivan EVE (Assist.), Editions La Dondaine (July 19, 2013), KINDLE DIRECT PUBLICHING, Amazon.com/.co.uk/.fr/.de/.it/.es/

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS
SUR
LA TEMPORALITÉ

LA TEMPORALITÉ SINGULIÈRE DU PRÉSENT

Le présent me pose, tout d'abord, le problème de sa définition. Quand je parle du présent, à quoi fais-je référence ? Il se pourrait bien que je sois, immédiatement, victime de l'illusion, de l'inévitable confusion du sensible et de sa représentation. En effet, dès que je parle du présent, il est déjà passé. Réalité insaisissable, il semble que le présent m'échappe comme ce qui est insituable. Si je parle *de* lui, j'en fais un objet de mon discours, son antériorité. Si je parle au présent, je ne parle jamais vraiment *du* présent en tant qu'il est présent à ma conscience. Le présent me pose, fondamentalement, le problème de son rapport à la conscience. Et tout d'abord : comment le présent est-il présence pour ma conscience, présence du temps et, en même temps, du même coup, absence de localisation du présent ?

Pourquoi le présent est-il donc insituable ? On se souvient des paradoxes du devenir chez Zénon : le présent semble pris dans un paradoxe, lui aussi. Paradoxe de la divisibilité du temps à l'infini. Le présent, comme ponctualité du temps, est ce chaînon nécessaire, et pourtant incompréhensible, de la chaîne du temps. Le présent, c'est l'élément du temps, et précisément comme élémentaire, il est unique : ce qu'on ne peut ramener au connu mais, corrélativement, ce qui nous fait connaître le temps. Ainsi s'explique l'analyse bergsonienne dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. Si le présent est pour ma conscience insituable, c'est que celle-ci ne peut mesurer le temps. Ou plutôt, le temps est ce que ma conscience ne peut connaître du temps. Ma conscience a son temps propre : c'est la durée. C'est donc qu'il y a un temps subjectif qui s'oppose à un temps objectif. Et seul le second est mesurable. C'est le temps de la science. Prenons ainsi, comme Bergson, l'exemple d'un nombre. Par exemple le nombre 3. Quand je dis « 3 », je fais en fait référence à « 1+1+1 », j'ai, immédiatement, conscience du nombre « 3 ». Le temps de ma conscience est un temps qualitatif. Il en est de même pour le présent. Il y a un présent objectif et un présent subjectif. Mais alors que le premier est relatif, le second est absolu : je sais très bien que le 15 décembre vient avant le 16 décembre. Et si il existe un avant et un après, un passé et un futur, il faut bien que ce soit, par rapport à un point de référence : le présent. Si nous sommes le 15 décembre, le 14 décembre est passé et le 16 est futur. Mais si nous sommes le 17 décembre, le 14, comme le 16, seront passés. Il faut donc bien convenir de la relativité du présent mesurable scientifiquement. En revanche, si je demande « le 15 décembre est-il passé, présent ou futur ? », dans l'absolu, cela n'a plus de sens. Le temps n'a de sens que si je fais référence à un présent.

Mais d'où vient que j'ai tant de mal, quand il s'agit du temps pour ma conscience, de la durée et non du temps qui s'écoule sur ma montre, à fixer le présent en tant que présent, absolument ? Il faut peut-être ici interroger la fameuse

analyse augustinienne du temps dans le livre XI des *Confessions*. Saint Augustin y explique comment la conscience entretient plusieurs types de relations avec le temps. En fait le temps, pour Saint Augustin, c'est toujours du présent. Le passé et le futur n'existent pas vraiment. Ce sont des modalités de la conscience. Car la conscience les saisit comme présents. Il y a ainsi le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Nous sommes ici en pleine « durée », au sens bergsonien du terme. C'est-à-dire que c'est la conscience qui détermine le cours du temps. Pour elle, le futur sera présent et le présent passé. Ainsi le futur vient avant le présent qui précède le passé. Et le présent est ce qui ne cesse pas de ne pas être, ce dont tout l'être est de ne pas être. Le présent, chez Saint Augustin, c'est la présence du temps à ma conscience mais, en même temps, ce qui ne peut être représenté comme différent du passé et du futur car, pour ma conscience, tout est présence.

Le présent comme présence semble donc mettre la conscience dans l'impossibilité de discerner le présent de sa représentation. Pourtant, n'est-ce pas au contraire parce que la conscience présentifie tous les modes d'apparition du temps que précisément la re-présentation est possible ? Dans ce cas, qu'en est-il, dans le domaine de la représentation artistique, du présent comme ce qui peut être re-présenté ?

Attachons-nous d'abord à la première question. En fait, il faut, de prime abord, et afin de ne pas tomber dans la confusion du sensible et de sa représentation, se procurer des opérateurs conceptuels en opérant une distinction entre représentant et représenté. Ainsi, dans l'analyse phénoménologique que Husserl a appliquée au temps, on retrouve l'opposition complémentaire entre l'acte de conscience « noétique » et l'objet de conscience « noématique ». La conscience du temps, en tant qu'elle est intentionnelle, est paradoxalement vécue : le présent, en tant qu'il est ce quelque chose dont la conscience a conscience (« toute conscience est conscience de quelque chose ») est immanent à elle ; mais en tant qu'objet de la conscience, il est radicalement transcendant à elle. Le présent est avec la conscience, mais hors d'elle. D'où une tension inhérente au rapport de la conscience avec le présent. Mais tension spécifique : alors que la conscience est en rapport de « rétension », comme dit Husserl, avec le passé, de « protension » avec le futur, elle est en relation d' « attention » avec le présent. Et cette attention, cette rétension et cette protension sont le moyen de la représentation.

En effet, par la représentation, le présent, d'unique qu'il était, devient multiple. Mais quel type de multiplicité ? Est-ce à dire que, dans le domaine de la représentation artistique, et par exemple du récit, cet élément du temps qu'est le présent serait rendu identique au référent réel dont il est le redoublement ? « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » : Héraclite nous avertit de l'erreur qui consisterait à prendre le présent du récit pour le présent de l'histoire narrée.

Serait-ce que le présent est un élément dissemblable du temps, dès lors qu'il est représenté ? S'agit-il alors d'une multiplicité qui se ramènerait à de la pluralité, le récit devenant *autre* que le fait rapporté ? Pas plus. C'est d'une relation de similitude qu'il s'agit. Le présent est ce qui ne sera plus *et* ce qui sera : il ne sera plus parce que le présent de la diégèse n'est pas le même, au sens où il est identique, que celui du fait rapporté, mais il sera parce que le présent est le même, au sens où il est semblable.

Le présent est ainsi inséparable d'un rapport à l'altérité. Il n'y a pas, (et dès lors nous quittons le domaine particulier de la représentation pour analyser plus généralement le rapport de la conscience à l'altérité inhérente au temps) il ne peut y avoir de temps sans autre. C'est ce que Lévinas développe dans *Le Temps et l'Autre*. Le temps est un moment essentiel du rapport de l'homme au monde car il est le rapport de la conscience à l'altérité. Et le présent c'est, dans la terminologie de Lévinas, le moment crucial où « l'existant rétracte son exister ». Le présent est cette condensation du temps où la conscience s'éprouve dans son rapport à l'autre, que ce soit dans le domaine de la fécondité –le fils est le même et l'autre par rapport à son père- par exemple, ou de la sensualité –le présent de la caresse-… Le présent, comme instant décisif, qui, littéralement, « coupe » dans le temps, est ainsi le temps de l'occasion.

C'est l'occasion ou jamais, c'est le *kairos* qu'analyse Aristote dans sa *Physique*, au livre IV. Le présent n'est plus ici, comme chez Lévinas, hypostase ; du moins, il ne l'est pas seulement : il est aussi, comme moment de la décision, le moment de l'instauration d'une série causale *dans* le temps. On aperçoit ici comment le rapport de la conscience au présent est nécessairement l'impossibilité corrélative, à laquelle nous nous heurtions au début, de situer le présent *dans* le temps. C'est que, comme dans le rapport à la mort analysé par Lévinas, la conscience comprend le présent comme conscience du temps, mais non plus seulement conscience comme mode d'être-là du temps, mais conscience comme avertissement. Kant, dans la *Critique de la Raison pratique*, analyse le temps de la vie morale – présent du projet, du choix- comme inséparable de la nouménalité de l'homme. Le présent est ici non plus seulement une partie du temps, comme le maintenant, ou l'instant, mais une partie du temps qui est un temps elle-même. Le présent est le moment de la conscience morale. Il y a différents temps dans le temps. Le présent, comme temps du temps, comme temporalité particulière de la temporalité en général, est le moment absolu où l'homme prend conscience du choix déterminant qu'il a fait de lui, éternellement, comme être nouménal. Le présent est ici conscience d'éternité.

En fin de compte, nous nous sommes aperçus comment la conscience trouve le sens de son rapport au présent comme temps du temps. Le présent est

toujours ce qui nous tourne vers l'important, l'unique, le rare : « carpe diem » chez Épicure, « ne manquez pas votre unique matinée de printemps » chez Jankélévitch, autant d'expressions qui sont significatives du caractère absolu du présent. Ainsi de Kant, dans un autre domaine, où le présent nous importe car il est conscience du moment de la liberté.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherches « Littérature et poétique comparées »
(EA 3931) de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense
NICE

L'INSTANT : NÉGATION OU AFFIRMATION DE LA TEMPORALITÉ ?

L'instant évoque la tentative métaphysique de la pensée cherchant à fixer le temps. Comme le dit Bachelard du livre de M. Roupnel *Siloë*, « l'idée métaphysique décisive du livre (...) est celle-ci : *le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant* (...) le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants » (*L'intuition de l'instant*, Ch. I). C'est bien dans une problématique résolument métaphysique que s'inscrit l'instant. Pourtant le point de vue sur l'instant est double : relatif si l'instant est rapporté au temps, absolu si l'instant est rapporté à lui-même. Comment la problématique métaphysique s'articule-t-elle à cette double détermination ?

L'ambiguïté de l'instant est celle de l'immédiatement présent. On le retrouve chez Aristote sous la forme du maintenant. Dans *Physique*, IV (218 a sq), Aristote pose le maintenant comme expression dans le temps de l'actualité. Dans l'instant comme maintenant est condensée toute l'actualité, l'effectivité. Mais s'agit-il de l'effectivité de moi-même ou du temps lui-même ?
Le maintenant est ce en quoi se résume toute l'effectivité dont est capable un être temporel. Pour viser un passé et un futur, il faut bien que j'ai la réalité d'un maintenant. D'où le paradoxe inévitable si rien ne peut être dit dans le temps qui ne soit un maintenant. En ce sens le maintenant déborde le maintenant de maintenant. Il est un point exceptionnel du temps. Il y a un maintenant passé et un maintenant futur, mais seule leur coïncidence est un instant. Le temps étant alors la somme infinie des instants passés, futurs, et présents, il n'existe plus de quoi désigner le maintenant sinon son propre pléonasme. Avec Aristote, la différence du maintenant comme actualité dans le temps semble nous échapper.

C'est l'idée de *kairos*, d'occasion, qui a au premier chef le sens de l'instant. L'occasion est la signification de la possibilité, dans la mesure où elle est rare dans le temps, ne coexiste pas avec tout le temps. L'occasion, comme restriction extrême de la possibilité dans le temps, est disponibilité d'une action qui se donne comme la plus petite partie du temps. Un peu comme le suggérerait la problématique du libertinage et de la séduction chez Crébillon, l'instant évoque la rareté de la possibilité.

D'où le tragique de l'instant, présent chez Platon par exemple, où la cité idéale est présentée comme moment du déclin inévitable, de la non-coïncidence (*République*, VIII, 544 a sq). Le *kairos* est alors le moment où il n'est plus trop tôt ni trop tard, moment où « maintenant c'est le moment ». Cette définition négative du maintenant par rapport au passé et au futur explique que le maintenant n'ait de sens que de désigner l'occasion, le bon moment. Après l'occasion manquée, il ne

sera plus temps, avant, il ne l'est pas encore. Dans l'ordre « kairologique », je ne puis dire maintenant qu'une seule fois. La logique pessimiste du maintenant chez Platon, parallèle au tragique politique du *kairos*, indique le passage sans transition du trop tôt au trop tard comme un problème politique, mais aussi un problème de la vie.

Il y a assurément une futilité de l'instant, qu'il soit question du maintenant comme actualité présente, ou du maintenant de la possibilité, de la décision, le *kairos* échappe à sa rareté comme pure existence dans l'instant. On peut penser une éthique de l'instant (épicurienne) où l'instant serait comme une actualité sans inactualité, comme l'éternité. D'où deux pratiques de l'instant antithétiques : l'instantanéité du salut (l'éternité) et l'instantanéité oublieuse (la pure immédiateté). S'il est nécessaire de commencer par penser une métaphysique de l'instant, celle-ci mène néanmoins tout aussi nécessairement à un stade esthétique, puis à un stade religieux de la réflexion sur l'instant.

La problématique du *Parménide* présente l'instant sous deux notions réciproques. Chez Platon, le Maintenant et le Soudain disent tous deux l'instant. Le Maintenant est la présence du temps dans l'instant (ni passé, ni futur). Le Soudain n'est dans aucun temps, mais sans lui, rien ne sera dans le temps. L'instant est constitué par deux déterminations qui, chacune, nient la temporalité : le Maintenant comme négation de tout temps, pris en lui-même, le Soudain, comme ce en quoi un changement est possible dans le temps. Aussi la troisième considération de Platon dans le *Parménide*, examinant la problématique du devenir et du mouvement, pose la question de savoir comment il est possible de passer de l'un à l'autre : « cela il ne peut le faire qu'à un moment qui n'est pas dans le temps » (156 a sq), c'est-à-dire un instant.

On voit que la problématique de l'instant s'inscrit dans celle de la temporalité et que la question de l'instant implique celle de la possibilité d'exprimer, de représenter l'instant évanescent. Ainsi Lessing, dans son *Laokoon* demande comment les arts plastiques vont rendre compte de l'épisode de Laocoon, prêtre troyen dissuadant les Troyens de faire entrer le cheval dans Troie, étouffé par deux monstrueux serpents sortis de la mer. Y a-t-il supériorité des arts du récit (poésie de l'*Enéide*) sur les arts plastiques (peinture, sculpture du musée du Vatican) ? La successivité du récit implique un récit adéquat au déroulement même de l'événement : il s'agit de dire successivement ce qui est successif. Tandis que dans le cas de la peinture et de la sculpture rapportées au temps, l'artiste isole un certain instant : il s'agit de ne représenter qu'un instant d'une action qui prend du temps. Quelles sont les règles qui président au choix du moment représenté ? Peinture et sculpture condensent l'action en un instant, le plus significatif, représentatif, qui ne sera pas forcément le point culminant du récit.

En fait, représenter le point de plus grande intensité dramatique, c'est affaiblir l'effet de sens. La logique de l'instant et du récit, dans l'ordre de

l'esthétique, veut que la résolution ne doive pas être représentée : c'est l'indécision qui compte. Il y a une capacité paradoxale qu'a l'instant de résumer ce qui s'est passé. La chaîne du passé est interrompue au moment où je suis. Le passé quant à son efficace est suspendu à l'indécision du présent. L'irrésolution de l'instant, voilà ce que doit représenter le peintre. Il n'existe pas de sélection de l'instant sans la représentation de ce fait que les choses sont irrésolues.

Les événements, comme objets d'un récit, renvoient à un destin, un enchaînement d'événements. L'instant est un chaînon de la chaîne de la nécessité. Le futur du récit est le passé pour l'ordre des événements. Si bien que ce que je n'ai pas encore dit a la forme de l'irrévocable. L'instant est le moment présent d'un accomplissement qui a pour but d'expliciter ce qui est déjà écrit. La vérité de la temporalité de l'histoire correspond à la vérité de la temporalité de la diégèse, du récit. Le temps aboutit à l'hésitation qu'est l'instant. La logique de l'histoire en tant qu'elle est en train de se faire aboutit à l'irrésolution. Tout événement ne fait pas suspens. C'est là la logique de la nécessité. Aussi l'instant, c'est ce qui n'est pas encore dans le futur et qui n'est pas non plus encore dans la nécessité du futur. L'instant est ce retard à la nécessité. A la représentation du récit comme destin répond celle de l'instant comme irrésolution. Hésitation de l'individu ou hésitation de l'histoire en lui ? L'instant est l'illusion du temps.

Ainsi la problématique esthétique de l'instant est celle de la brièveté de la durée. La contemplation de cette absolue brièveté participe à l'éternité, c'est-à-dire à ce qui se manifeste dans l'instant comme ce dans quoi la durée se nie. Mais le paradoxe est que l'instant soit à la fois la brièveté du temps et ce en quoi j 'échappe à la temporalité. D'où deux logiques de la brièveté du temps : l'instant du point de vue du temps, comme le temps le plus bref, et l'instant rapporté à lui-même, comme postulation d'éternité.

La problématique de l'instant nous invite donc à penser le temps comme nostalgie de l'instant et l'instant comme propriété d'être une sorte d'éternité métaphorique. Non pas la logique nietzschéenne du retour éternel du maintenant, mais la logique kierkegaardienne de la répétition. L'instant est ce dont il y a nostalgie parce qu'il est impossible pour un instant d'être répété. La brièveté de l'instant renvoie à l'instant vu du point de vue du temps. Quels que soient les artifices de la puissance, l'instant est non reproductible, non par manque de moyens mais parce que, comme dit Kierkegaard, la deuxième fois n'est pas la première fois. En fait, comment peut-il y avoir de deuxième fois ? La conscience de la répétition rend la répétition impossible. Il y a une différence absolue qui sépare première et deuxième fois. Le paradoxe de la répétition, c'est que répéter n'est pas une habitude. La répétition, indépendamment de sa localisation dans le temps, fait que deux instants du temps peuvent être le même. Et pourtant quelle est l'identité des moments du temps en question ?

La conscience de la répétition appartient à la répétition. Il s'agit d'une répétition qui ne serait pas répétition, irréductible différence qui fait que l'instant ne se répète jamais. La première fois est ce qui ne se sait pas répétition. Dans l'éternel retour, il n'y a jamais de première fois. Il y a répétition si je suis déjà en état de répétition. C'est un problème théologique, psychologique, qui fait le rapport de l'amour au quotidien : comment la répétition n'est-elle pas ce qui use absolument le caractère authentique de l'unicité ? Il ne peut y avoir qu'exténuation de l'instant. La répétition est la banalité de l'instant. Kierkegaard dit l 'amour de l'absolue singularité : dans l'eucharistie, le prêtre est astreint à plusieurs fois ; comment conserver le charme de la première fois toutes les fois ? Il faut prendre conscience qu'*il n'y a pas de première fois*. Dans la mesure où l'initial a la forme de la répétition, la première fois a été surnaturelle. « Faites ceci en mémoire de moi » signifie qu'il n'y a jamais de première fois quant à l'histoire. C'est la répétition qui est l'épreuve absolue. « Ce qui se répète seul peut être pris au sérieux » (*La Répétition*, SV IV). Sinon on en reste au stade esthétique de l'instant.

L'instant est absolument non organique. Le temps d'une répétition est l'affadissement, la perte de l'originalité de l'instant. D'où la nostalgie de toutes les figures de la singularité, de la brièveté. Kierkegaard explicite la temporalité comme nostalgie de l'instant. L'instant ne se construit pas. On n'y parvient pas car le temps nous en fait toujours sortir. L'instant est ce qui ne se produit pas.

Finalement, l'instant pose le problème de la médiation, du rapport entre l'instant qui est objet de nostalgie et le travail qui est confiance au temps comme faisant. Mais le temps n'est faisant que s'il ressemble à l'instant. Or le temps est la détente de l'instant. Le travail et l'habitude sont donc ce sans quoi il n'y a pas d'instants. La logique de l'instant dispense cependant de toute médiation car le travail est ce en quoi se trahit tout projet. L'éthique de l'instant est le refus absolu de la médiation.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherches « Littérature et poétique comparées »
(EA 3931) de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense
NICE

ATELIER D’ÉCRITURE

DRAME AUTO-NETTOYANT

Comme *Drame sans Noeud ni Quête* déjà publié ici, *Drame auto-nettoyant* vient d'un autre temps..., cette pièce peut donc se considérer comme étant de tout temps, de partout et de nulle part. Elle a été écrite d'un seul jet en quelques jours et, à la relecture, je n'ai rien trouvé à y changer.

Il y a, dans l'ordre de leur apparition, Thomas et l'Androgyne, qui ouvrent le bal ; puis Tommy et l'Androgynet, leur double en marionnettes (type Bunraku ou acteurs masqués). Gaston, un passant, et Désirade, femme liée à Thomas. Puis les marionnettes ou acteurs masqués nommés M, de 1 à 6 (chiffres impairs : masculins ; et chiffres pairs : féminins). Puis deux citoyens, José et Oraison ; et deux citoyennes : Esther et Judith. Puis encore trois jeunes Androgynes, nommés A, de 1 à 3 ; et Ruth, qui a maille à partir avec ceux-là et qui témoignera de diverses choses... Ruth et Désirade seront les seuls êtres qui, à la fin, sembleront avoir un avenir.

Bien sûr, il ne s'y passe rien. Les personnages ne sont pas des personnages. Il n'y a toujours pas de « noeud de l'action » ou de « quête du/d'un héros »... Mais, en relisant tout cela, un peu et même beaucoup comme tout lecteur qui découvre un texte inconnu, j'y reconnais « notre » temps – mieux : je reconnais « notre » « humanité »...

Cette pièce, contrairement à *Drame sans Noeud ni Quête*, qui eut la chance de trouver son metteur-en-scène, attend toujours le sien. Mais, attention, il faut qu'il soit fou : c'est la condition *sine qua non* !

« Déjà ce n'est plus lui.
Souffle arraché : méconnaissable.

Cadavre. Un météore nous est moins lointain.
Qu'on emporte cela.

Un homme – ce hasard aérien
Plus grêle sous la foudre qu'insecte de verre ou de tulle,
Ce rocher de bonté grondeuse et de sourire,
Ce vase plus lourd à mesure de travaux, de souvenirs –,
Arrachez-lui le souffle : pourriture.

Qui se venge, et de quoi, par ce crachat ?

Ah, qu'on nettoie ce lieu.

Philippe Jaccottet

-I-

(*Un homme, Thomas, entre précipitamment en scène et parle –la scène est dans le noir, on ne voit donc que lui*.)

Ah ! qu'on nettoie ce lieu ! Oui, qu'on nettoie ce lieu ! On l'a toujours dit ! Il a toujours été sale, crasseux… Pour le moins très douteux et franchement malsain… (*réfléchit, se calme un peu, et soudain désemparé, s'adresse au public*) Comment faire ? (*désormais il aura l'air de ne plus adhérer à ce qu'il dit*) Comment faire ? pour qu'il reste propre, pour toujours… à jamais… éternellement propre !... que nos enfants… après notre disparition… enfin bref… qu'il ne reste qu'une propreté définitive et sans tache !… (*s'énerve*) mais pour le moment c'est toujours sale, ça pue, on a presqu'envie de vomir, on ne sait pas où marcher, où poser les pieds, on peut plus se reposer ni se poser d'ailleurs ! c'est dégueulasse, un vrai dégueuloir ! et encore ! un dégueuloir c'est peut-être plus propre que ça ! (*parlant moins fort*) Moi je fais un effort (*silence, puis parle plus calmement, puis peu à peu le ton monte encore*) Tout le monde le sait, même si… même si, très artistement, on veille à ne pas en parler… même que… même que, très tacitement, tout le monde en convient… donc (*montrant le public du doigt*) vous en conviendrez aussi : il est grand temps de nettoyer ce putain de lieu ! (*réfléchit, embarrassé, et murmure presque*) mais pour ça, faudrait peut-être savoir de quoi on parle… (*reprend peu à peu de l'assurance*) et arrêter les histoires, les idylles, les passions et les passe-temps… les occupations, quoi ! et se concentrer sur le nettoyage ! … tous ces saluts à bon marché qui sentent le cassé, la colle et le décoratif !… tout ça ne sert à rien ! (*silence*) alors que ce lieu est toujours aussi sale, artistement sale ! (*pause, puis comme parlant seul*) si ça continue, ça va être terrible, on n'insistera jamais assez, on l'a toujours dit (*murmures inintelligibles*)... quoique… ce lieu… on n'sait pas… on n'sait jamais… (*long silence, réflexion, concentration, puis détachant bien ses mots*) il faut trouver un moyen, quelque chose… un remède définitif (*reprend un débit normal*) Comment faire ça ? Je veux bien essayer d'en parler mais pour agir… (*soudain timide*) savoir de quoi on parle (*reprend de l'assurance*)… alors voilà : je m'appelle Thomas et je… (*il est interrompu par un clair noir, c'est-à-dire le noir complet pendant un bref instant*).

-II-

(*Lorsque la lumière revient, une autre personne est là. C'est l'Androgyne. Il /elle se tient à sa gauche. On ne voit qu'eux sur la scène qui est toute dans le noir, sauf, au fond, un théâtre de marionnettes d'assez grande taille, faiblement éclairé, rideau ouvert -une scène en abyme.)*

L'Androgyne : Bonjour Thomas. Vous étiez en train de parler, vous avez commencé une phrase en disant *Je… Je* quoi ?
Thomas (*très embarrassé*) : Comment avez-vous fait pour entrer ici ? Je me croyais seul. Et qu'est-ce que vous venez de dire ?
L'Androgyne : Seul ou non accompagné ?... Et que disiez-vous au début ?
Thomas : au début de quoi ?... la nuance ne m'intéresse pas tellement… mais à propos, qui êtes-vous ? comment vous appelez-vous ?
L'Androgyne : je suis l'androgyne… je ne m'appelle pas… on m'appelle…
Thomas (*très gêné*) : Qui vous a dit mon nom ?... j'ai des choses à faire, moi… à dire…
L'Androgyne : Quoi ?
Thomas : je ne vois pas comment cette chose peut vous intéresser ni même en quoi elle vous concerne !
L'Androgyne : Si vous me parlez comme ça, c'est que… (*hésitant puis prenant le public à témoin*)… primo, il me connaît, deuxio il m'a reconnu(e), non ?
(*Thomas, silencieux, regarde le public, de plus en plus gêné*)
L'Androgyne (*s'approche de Thomas, qui recule*) : ce qui m'intéresse c'est ce que vous alliez dire avant de m'avoir vu(e)… je m'excuse de vous avoir interrompu, faites comme si je n'étais pas là.
(*silence*)
Thomas (*sa gêne devient un véritable handicap*) : je… je parlais… de… de nettoyer… nettoyer ce lieu…
L'Androgyne : Ah !
Thomas : oui… et avant votre… votre irruption, votre… apparition…
L'Androgyne : n'exagérons rien.
Thomas : enfin… avant que vous soyiez là, je disais qu'il fallait (*reprend de l'assurance et le/la regarde d'un air provocateur)*… qu'il faut le faire de façon définitive (*silence gêné*) mais comment faire ? tout est là ! (*reprend de l'assurance)* je suis là pour en parler, pour agir… (*s'interrompt*) bon ! je ne pourrai certainement pas faire comme si vous n'étiez pas là ! (*reprend le fil du discours interrompu*)… et tenter de savoir (*grosse hésitation*) une bonne fois pour toutes ! (*hurlant presque*) de quoi on parle ! (*soudain rêveur*) depuis si longtemps… tout ce temps…
L'Androgyne (*s'adresse au public*) : vous avez compris ?
Thomas (*silence, puis à brûle-pourpoint, grande émotion*) : Je… je me souviens de tant… tant de choses… je me demande depuis combien de temps je vis… combien de vies… (*il toise l'Androgyne*)
L'Androgyne : Tout ça ne ressemble pas tellement à ce que vous auriez dit en mon absence… Et je n'vois d'ailleurs pas très bien le rapport avec votre urgent désir de.. comment dites-vous ?... « nettoyer ce lieu », c'est bien ça ?… mais bon, vous pouvez toujours le faire nettoyer (*sourire ironique adressé au public*) si tant est que

vous sachiez un jour ce que vous entendez par là (*silence*) Et si j'étais là pour vous aider ?!...
Thomas : vous n'comprenez pas.. je vous ignore… j'ignore aussi ce que j'aurais pu dire en votre absence… (*calme*) mais je me souviens de tant de choses (*il devient si méditatif, si profond, que l'autre en est subjugué(e)*) Tout ce temps, cette vie, ces vies… (*éclair noir*).

-III-

(*On ne voit plus Thomas et l'Androgyne : seulement la scène en abyme et deux marionnettes, Tommy et l'Androgynet, qui sont des marionnettes de grande taille, type Bunraku. Il faut qu'elles ressemblent manifestement, ne serait-ce que par un détail mais un détail évident, à nos deux personnages, Thomas et l'Androgyne. Peu à peu, les marionnettes s'animent : leurs voix seront des voix de fausset ; aiguës, parodiques, grossières.* NB : *on peut envisager de remplacer les marionnettes par des acteurs masqués*.)

Tommy : L'enfance de Thomas par exemple !
L'Androgynet : On n'voit toujours pas le rapport ! Qui voit le rapport ? Y-a-t-il dans la salle quelqu'un qui voit le rapport ?
Tommy : Mais vous y serez ! et eux aussi !
L'Androgynet (*silence – se tourne vers le public*) : J'y serai, donc… et vous aussi… (*se ressaisissant)* Et le rapport ? le rapport, bon dieu !?!... Toujours personne ?
Tommy : Soit ! Mon nom est Tommy. C'est joli comme nom, non ? Plus joli que Thomas en tout cas ! (*silence puis très rêveur*) Quand je dis son enfance, je veux dire la vôtre, la nôtre, celle de Thomas, de Tommy… la mienne… l'enfance, quoi ! (*s'adressant au public*) la vôtre aussi bien sûr !
L'Androgynet : Je ne suis qu'une réplique, un modèle réduit, une reproduction, une contrefaçon ! son ombre… vous parlez à une ombre… enfin si vous parliez… (*fait face au public*)… à des ombres… alors ?!?…
Tommy (*sortant de son rêve*) : L'enfance du monde entier ! je me souviens de choses imprévues… bulles blanches sur une énorme fresque, des choses fortes… je me souviens de tout et j'ai tout oublié ! même l'avenir… comme tout le monde ! et je prévois les choses oubliées… l'enfance du monde entier, je vous le dis, comme tout le monde… (*se tournant tour à tour vers l'Androgynet et vers le public, provocateur*)… vous qui avez l'air toujours si sceptiques, si… sourcilleux, mes très chers… la meilleure preuve qu vous y serez aussi bien que moi et que tout le monde, c'est que… (*s'interrompt, puis ton insinuateur*)… vous ne trouvez pas que ça sent déjà le brûlé ? le poil et l'entraille brûlés… vous sentez plus rien peut-être ?… y'en a qui vont se brûler par ici, y'aura même des grands brûlés… vous voyez peut-être pas de quoi, de qui je parle… (*colère*) Bon ! qu'on ne me parle

plus de rapport ! à vrai dire c'est moi qui pourrais bien ne plus voir ce que vous appelez « le rapport » !
(*L'Androgynet se tourne lentement vers le public*)
Tommy (*oublie vite tout ça*) : Avez-vous déjà connu un frisson qui dure si longtemps qu'il en produit mille autres ? une brise qui te creuse des galeries dans le corps, l'œil de l'âme en reconnaissance, long ovale souple extensible, partout dans le corps… ou un rayon de lumière dans l'air, qui traverse les murs, tombe invisible des arbres ou d'une étoile… ça c'est le grand frisson ! (*silence*) c'est pour ça que je me souviens de tout et que j'ai tout oublié… surtout l'avenir… c'est pour ça que je prévois tout... même le passé… pour vous servir !
L'Androgynet (*s'animant soudain*) : je sens que vous allez me faire un poème. J'aime ça… quoique… (*montrant le public*) eux, je sais pas… reste que je ne vois toujours pas très bien le rapport… hélas ! je m'en excuse (*s'énerve*) quoi que vous en pensiez (*bafouille un peu*)… le rapport, bon dieu le rapport !?!!
Tommy (*oublie vite ça*) : Nous vivrons dans les dunes… mais ça pourra être n'importe où… avec les oiseaux… nous tous… mais moi ce sera dans le désert… je ferai rien, allongé sur le sable brûlant, et nous regarderons le ciel, je verrai les oiseaux passants, avec les vents, le sable… nous adorerons le sable, surtout son odeur, l'odeur de sa chaleur et la chaleur de son odeur… son fuyant, son liquide, comme une eau grumeleuse qui te coule entre les doigts… n'importe où ailleurs je veux bien, pourvu qu'il y ait du sable et que ce soit le désert… enfin, nous arriverons parfois à enfermer dans nos paumes serrées crispées une poignée de sable… je serrerai le poing rempli de sable et de toutes mes forces, jusqu'à épuisement… nous espèrerons qu'il devienne compact, une boule en quelque sorte… mais y'aura pas moyen, le sable c'est toujours de l'eau qui te coule entre les doigts… tu pourras serrer les poings tant que tu voudras, inutile ! inutile à en pleurer !... nous pourrions même en pleurer déjà aujourd'hui !
L'Androgynet : évitons ça, déjà que... mais bon, passons ! (*s'adressant au public*) c'est surtout les mains qu'il se brûlera… qu'ils se brûleront… non ?... ou les yeux peut-être…
Tommy (*oublie vite ça*) : je passerai une journée entière sur un tas de fumier, vous imaginez ? un tas de fumier, de la bouse de vache sale et puante ! inexplicable cette joie de jouer sur un tas de fumier… précisons : ce ne sera pas *sur* un tas de fumier mais *dans* le fumier que je jouerai, nous nous roulerons carrément dedans !
L'Androgynet : dans d'la merde.
Tommy : j'aimerai ça, et cette journée passera si vite qu'un jour elle nous semblera avoir été la plus longue de toutes les journées… comme si c'était mon seul souvenir… souvenir anticipé, s'entend… en langage vulgaire, ma seule prévision, quoi !... nous aimerons aussi les nids de fourmis, les termitières, les champs de fèves, les figuiers, les oiseaux, oui les oiseaux… ah ! les oiseaux ! heureusement qu'ils sont là !... termitières, trous de fourmis, oiseaux… surtout les nids !... et les terriers… les trous, les creux… grottes et cavernes…

L'Androgynet (*prenant le relais*) : … et surtout, si je peux me permettre de résumer un peu, l'obscur, le profond, l'inaccessible, disons comme un proche au-delà, mieux : tout ce qui fait que les mains et les yeux ne servent plus à rien… n'est-ce pas ?
Tommy (*hésitant, immobile, puis emporté*) : je n'vois pas le rapport non plus ! mais disons que... comment dire ?... ce serait comme un terrier où l'on entendrait plein de bruits, des bruissements, un sacré remue-ménage, et avec une grosse envie de voir, de savoir, ce qui s'y passe… comme t'es accompagné et que t'as pas trop peur, tu plonges ta main… parce que t'as beau regarder jusqu'à te faire mal aux yeux, tu vois rien, mais tu veux voir quelque chose, à tout prix… et tu entends, tu sens des choses, t'en peux plus, quoi !... alors, encouragé par les présences, par tout l'accompagnement, tu plonges ta main dans ce trou noir peuplé pour attraper ce que t'entends, toucher ce que tu sens, quelque chose qui te parle, qui te dise qui c'est, qu'est-ce que c'est, tous ces bruits, toute cette vie… et alors (*hurlant*) un… une bête… *une chose* te mord ! et ça te fait mal, très mal !
L'Androgynet : et ça brûle (*s'adresse au public*) il aimera les brûlures, lui… ils l'aimeront… mais j'aime bien quand même cette petite fable moi… par rapport à ma question, bien sûr…
Tommy : une fable ?... si tu veux… mais de quelle question était-il … sera-t-il… question ? Enfin ! continuons à tout oublier… tout prévoir (*comme se réveillant*) Mais qu'est-ce que ça fait mal !!!
L'Androgynet : Excusez-moi de vous demander encore si vous savez pourquoi et comment vous en êtes venu là ?... je veux dire : à parler de tout ça ?...
(*long silence, embarras, réflexion*)
Tommy : Pas vraiment… Il aurait fallu le demander à Thomas… (*soudain malicieux, rusé, se tournant vers le public*) Et si on l'avait demandé à tous ces gens ?!?... Messieurs Dames bonjour ! Je m'appelais Tommy et je vous présentais l'Androgynet. Et si on dirait que vous vous présenteriez maintenant ? Alors on saurait à qui on a affaire… enfin… pour finir, dites seulement votre nom, nommez-vous, d'accord ?... (*éclair noir*).

-IV-

(*retour sur la scène principale, on ne voit le théâtre de marionnettes que dans l'arrière-scène. Il y a maintenant, comme au début, Thomas, l'Androgyne, avec deux autres personnages : Gaston et une femme, Désirade, positionnés face au public comme suit : Thomas devant, avec l'Androgyne à sa droite en retrait ; Gaston à sa gauche en retrait ; Désirade au fond derrière lui – ils forment tous une sorte de losange, sont tous assis, ramassés sur eux-mêmes, désœuvrés, pensifs. Il faut que Thomas occulte Désirade aux yeux du public, qu'on entende une belle voix*

de femme sans la distinguer très bien. Au fond, on voit, ou on devine toujours, le théâtre de marionnettes)

Thomas : je me souvenais de trop de choses, tout le temps, j'oubliais… il faut qu'il se passe quelque chose à présent… au présent… que quelque chose arrive… de l'action s'il vous plait !
L'Androgyne : est-ce bien nécessaire ?... on a déjà vu, partout, toujours, ce que ça a donné… et que ça donne encore…
Thomas : indispensable ! nous en avons le plus urgent besoin !
Gaston : vous deux, je vous trouve un peu gonflés ! on dirait qu'il ne s'est jamais rien passé du tout !...
L'Androgyne (*en veillant à ce que Thomas ne l'entende pas*) : taisez-vous, Gaston ! (*puis se retourne pour s'adresser à Désirade*) laissez-lui un peu de temps, Désirade, il n'est pas prêt, il ne le supporterait pas…
Thomas : à qui parlez-vous ?
(*fait mine de se retourner pour regarder derrière lui, à droite, en retrait, mais ne va pas jusqu'au bout de son mouvement, se fige et fixe le public*) à qui parlez-vous ?
L'Androgyne : personne.
Désirade : vous exagérez, vous ne croyez pas ?!... il disait qu'il voulait que quelque chose arrive, non ? le voilà servi, je suis là, moi, je suis arrivée, Désirade est arrivée !, et ce n'est quand même pas un événement insignifiant ! et vous, on ne sait pas bien quel rôle, ou quel jeu, vous jouez exactement, vous pourriez au moins lui dire que Désirade est arrivée, non ?...
Thomas : qui parle ?... à qui parlez-vous ? (*fait à nouveau mine de se retourner pour regarder derrière lui mais une fois de plus bloque son mouvement et, immobile, fait face au public*) à qui parlez-vous ? … qui parle ? … qui a parlé ?…
L'Androgyne : personne ! (*puis aux autres*) au début, il ne voulait qu'une chose : « qu'on nettoie ce lieu » !!...
Gaston : il a la folie des grandeurs !
Désirade : je ne suis pas sûre qu'il sache de quoi il parle… si on le savait, nous, on pourrait l'aider, quoi qu'il décide de faire… mais on ne sait même pas ce qu'il veut dire… ça va loin… enfin ! dites-lui, pour commencer, que je suis là, que Désirade est là, on n'sait jamais…
L'Androgyne : c'est impossible ! il ne fait rien, ne sait pas ce qu'il veut faire ou doit faire… il ne veut rien savoir ! il parle, c'est tout ! … par exemple, vous vous rappelez peut-être, il disait « qu'on nettoie ce lieu » et non « que JE nettoie ce lieu »… c'est significatif, vous trouvez pas ?
Gaston : il avait la folie des grandeurs !
Désirade : on pourrait peut-être lui dire de tout laisser tomber, ou de tout laisser comme il l'a trouvé, tel quel… (*soudaine déception*) mais on n'sait pas mieux que lui de quoi il s'agit réellement… (*silence*)… c'est peut-être ça qu'il faudrait lui

dire, quand même… mais s'il sait que je suis là… peut-être… essayez de le lui dire… Désirade est là… au moins ça…
Thomas (*se met soudain debout, il se croit seul*) : j'entends… j'entends des choses… ça vient de loin… presque d'aussi loin que… enfin… est-ce bien utile ?... (*comme saisi d'une hallucination, regardant vers le public*) je vois quelque chose, c'est vague, j'entends surtout… des bruits, peut-être des voix, je sais pas… des voix qui bruissent, par moments, inintelligibles… mais j'entends… il y a quelque chose… c'est par vagues, ça s'approche, ça augmente, puis ça s'éloigne, ça s'estompe… (*les trois autres l'ont écouté, effrayés, et se regroupent*) j'entends… c'est plus fort à présent, plus puissant que des voix, ça parle pas et… c'est comme si ça parlait… mais je voudrais voir… voir quelque chose… voir… une vision (*il tend les mains, on dirait qu'il tâte au fond d'un trou)* ça y est ! je sens quelque chose au bout de mes doigts, je vais enfin savoir… c'est tout chaud (*soudain inquiet*) mais j'entends plus rien… rien… pourquoi ?... (*il tâte encore au fond d'un trou*) je sens quelque chose, quelque chose de très chaud, ça y est, je crois que je vais toucher au but… toucher, voir… la vision… savoir, être sûr… j'y suis presque, ah oui ! j'y suis, je vais pouvoir prendre… prendre ça dans mes mains, entre mes deux mains… et le regarder, le humer… (*il hurle de douleur, noir soudain*).

-V-

(*quand la lumière revient, c'est sur le théâtre de marionnettes : 6 marionnettes ou acteurs masqués (M), 3 hommes et 3 femmes, dansent en couples, par exemple sur une valse de Strauss. Un couple s'arrête, M1 et M2, pendant que les autres continuent de danser –les nombres pairs seront ceux des femmes et les nombres impairs, ceux des hommes, et les voix seront aussi aiguës, aussi parodiques et aussi grossières que chez les marionnettes ou acteurs masqués Tommy et l'Androgynet*)

M1 : je vous aime
M2 : je vous aime
M1 : je vous aime
M2 : je vous aime
M1 et M2 *en même temps* : JE VOUS AIME !
Les deux autres couples s'arrêtent et hurlent : QU'ON NETTOIE CE LIEU !
M1 et M2 *à l'unisson* : QU'ON NETTOIE CE LIEU !

(*tous se remettent à danser, puis un autre couple s'arrête de danser, pendant que les deux autres continuent*)
M3 : notre rencontre me rappelle mes premiers émois amoureux
M4 : notre rencontre me rappelle mes premiers attouchements

M3 : notre rencontre me rappelle mes premiers attouchements
M4 : notre rencontre me rappelle mes premiers émois amoureux
(*le couple du début, M1 et M2, s'arrête et les rejoint*) :
M1 : la première fois que je tombai amoureux je n'osai la toucher
M2 : la première fois que je tombai amoureuse je n'osai le toucher
M1 : la première fois que je n'osai la toucher, je tombai amoureux
M2 : la première fois que je n'osai le toucher, je tombai amoureuse
(*puis tous ces quatre se remettent à danser ; M5 et M6 s'arrêtent et parlent*) :
M5 : un jour j'entendis battre son cœur, oui, très fort, j'en fus ému comme jamais, je ne savais pas ce qui m'arrivait, cela semblait me rappeler quelque chose d'obscur et de profond, je ne sais quoi, mais j'en aurais presque perdu connaissance !
M6 : un jour j'entendis des bruits dans son ventre, je ris, puis je remarquai que ces bruits, ces gargouillements, étaient rythmés par son cœur, les palpitations de son cœur, et j'arrêtai de rire, et je fus alors émue comme jamais, je ne savais pas ce qui se passait en moi, chez lui… quelque chose d'obscur, de profond, je ne sais quoi, mais j'en perdis conscience !
(*les autres s'arrêtent de danser, la musique continue, ils rejoignent M5 et M6*) :
M4 : vous n'avez jamais essayé de prendre son cœur dans votre main ?
M3 : vous n'avez jamais essayé de prendre son cœur dans votre main ?
M5 et M6 (*à l'unisson*) : nous avions peur de nous brûler ! nous avions peur de nous brûler !
M3 et M4 (*à l'unisson*) : lâches, vous des lâches ! lâches, vous des lâches !
M2 : comme vous y allez ! comme vous y allez !
M1 : même sans prendre un cœur dans la main, on s'y brûle ! même sans prendre un cœur dans la main, on s'y brûle !
M6 : c'est donc probablement ainsi que nous perdîmes conscience ! c'est donc probablement ainsi que nous perdîmes conscience !
M5 : c'est donc probablement ainsi que nous en aurions presque perdu connaissance ! c'est donc probablement ainsi que nous en aurions presque perdu connaissance !
(*soudain, la musique s'arrête mais tous continuent de danser en hurlant, à l'unisson*) : JE VOUS AIME ! JE VOUS AIME !
(*La musique reprend, ils s'arrêtent de danser et, tournés vers le public, nouveaux hurlements*) : QU'ON NETTOIE CE LIEU ! QU'ON NETTOIE CE LIEU ! etc. etc. (*Puis noir total*).

-VI-

(*quand la lumière revient, le théâtre de marionnettes est à nouveau légèrement éclairé dans l'arrière-scène ; sur l'avant-scène, huit personnes alignées : Thomas,*

l'Androgyne, Gaston, Désirade, avec quatre nouveaux venus : Oraison, Esther, José, Judith)

Thomas (*main bandée*) : je me souviens de tant de choses, je me souviens que… je me souvenais, j'oubliais (*regarde son bandage*) c'est pour ça que je me suis encore brûlé, c'est comme si j'avais prévu…
L'Androgyne (*agressif*) : que vouliez-vous dire et surtout faire, originellement, essayez de vous souvenir de ça, surtout de ça (*Thomas réfléchit*)
Gaston : je ne sais plus ce qui se passe, tout me semble impossible, tout ce qui s'est passé, même sa présence ici… c'est pour vous dire !...
Désirade (*à brûle-pourpoint*) : je l'aime et il ne le sait pas, le savez-vous ?, il m'aime, moi et mon nom, je le sais, même si lui ne veut rien savoir… on peut se demander ce qu'il sait au juste… il tient au nettoyage, quelque part !!... si au moins il savait de quoi il parle… c'est drôle, rien ne change, ça il ne le sait pas… enfin, comme on voudra mais…
Oraison et José (*ensemble*) : … excusez nous d'interrompre votre tirade, c'est qu'on nous a appelés pour, paraît-il, « nettoyer un lieu ». Est-ce bien exact ?
Esther : on vous l'a peut-être pas dit, mais personne ne sait de quel lieu il est question… à moins que vous le sachiez vous, qu'on vous l'ait dit, à vous… nous, à vrai dire, on s'en fout, pas vrai Judith ?
Judith : oui, Esther a raison, on s'en fout nous autres… nous, les autres… mais, si jamais vous savez quelque chose, dites le toujours… surtout : que faut-il entendre par « nettoyer » ?... dans de telles conditions, y'a d'quoi…
Oraison (*l'interrompant et en se mettant au garde-à-vous, très militaire -il s'adresse à Désirade*) : je me présente : citoyen Oraison ! … est-ce bien le lieu désigné ? peut-on avoir des précisions sur le nettoyage à effectuer ?
Désirade et Judith (*ensemble*) : pardon ???
José (*se met aussi au garde-à-vous, très militaire, et s'adresse aussi à Désirade*) : je me présente : citoyen José ! quelles sont les caractéristiques du lieu désigné ? et celles du nettoyage prévu ou… à prévoir ?
Désirade : je n'aime pas toutes ces questions…
Thomas : moi non plus ! tout me semblait clair. Ce ne sera donc jamais commencé !
L'Androgyne : au début, vous vouliez parler, agir, vous avez eu d'urgents besoins d'action, vous vous souveniez de… de souvenirs… mais personne ne savait lesquels, sauf vous.. et encore … vous avez quand même raison maintenant : tout ça semble bien trop compliqué !
Esther (*niaise*) : c'est parce qu'il paraît qu'il y a un lieu à nettoyer…
Judith : Esther, faut-il donc te rappeler que personne ne sait de quel lieu on parle ni ce qu'il faut entendre par son nettoyage… enfin… (*désignant Oraison et José du pouce*) nos citoyens s'en foutent, heureusement ! (*Oraison et José manifestent leur désapprobation*)

Thomas (*comme seul, hurlant au point d'imposer le silence aux autres, qui se figent*) : quels sont ces bruits lointains et si proches à la fois ?
(*silence et immobilité*)
L'Androgyne (*soudain, mais timide et ironique*) : ce sont des… des voix… n'est-ce pas ?
Oraison (*pointilleux*) : je m'excuse, Monsieur… Madame… mais ce n'sont pas des voix, il vient de parler de bruits et non de voix, il a été clair !
José (*ton du rappel à l'ordre*) : Oraison, ne perds pas d'vue qu'on aimerait bien en savoir plus sur « ce lieu » ! on n'peut quand même pas se contenter d'un flou artistique, nous !
Oraison (*acquiesçant et s'adressant aux autres*) : José a raison ! nettoyer, on veut bien, mais où ? quoi ? comment ?... les questions sont sans fin ! on est quand même venus pour ça !
Esther (*comme un diable à ressort, parodique, elle s'adresse à Thomas, qui n'entend rien, mais regarde Désirade*) : Désirade vous aime, elle vous aime, Désirade est en émoi, elle est en émoi, Désirade vous entend, elle vous entend, voudrait vous toucher, vous toucher, vous sentir, vous sentir… Le savez-vous ? moi je le sais, je la comprends, moi je le sais, je la comprends, c'est comme si c'était moi-même, comme si c'était moi-même…
Judith : Esther, je t'en prie ! il ne voulait que « nettoyer ce lieu » !... à vrai dire, UN lieu ! car personne ici ne sait ce que cet obscur démonstratif désigne !... c'est comme ça, on n'y peut rien, vaut mieux s'en foutre ! (*elle regarde Thomas*) Monsieur Thomas est occupé ! occupé !... il entend des… des choses… on sait même pas si c'est des bruits ou des voix ou je n'sais quoi !... ah ! tiens ! on dirait que Monsieur a quelque chose à dire !... attention ! il ouvre la bouche !
Thomas (*toujours comme seul, hurlant encore, mais sans beaucoup d'effet maintenant sur les autres, qui se mettent à déambuler sur la scène et le regardent avec indifférence*) : on a encore entendu des voix !
Oraison (*à José*) : tiens ! il ne parle plus de bruits à présent, mais de voix ! (*prenant tous les autres à témoin*) comment voulez-vous qu'on s'y retrouve ?!?
José (*à Oraison*) : je n'te l'fais pas dire ! surtout : il parle de voix qu'ON a entendues !... s'il ne les a pas entendues lui-même en personne, comment peut-il en parler ?... je comprends rien !... quant à faire quelque chose… c'est d'pire en pire ici !!…
(*silence*)
L'Androgyne (*soudain agressif, attirant l'attention de tous les autres, sauf celle de Thomas*) : bon ! des bruits, des voix... nettoyage ou pas nettoyage… le lieu mythique… toutes les complications ! … il pourra pas dire qu'il ne l'a pas cherché !…
Gaston : est-ce à dire que quelque chose est devenu possible maintenant ? moi, vous savez, je vous avoue que tout ça… maintenant… avec tout ce qui s'est déjà passé et cetera et cetera…

L'Androgyne : je sens qu'il faut s'y mettre, sinon tout va finir avant d'avoir commencé…
Désirade (*s'adresse au public*) : mais qu'est-ce que ça veut donc dire tout ça ?!?... (*à l'Androgyne*) que voulez-vous faire exactement ? (*puis panique*) mais qu'est-ce qui se passe ? j'ai l'impression qu'un malheur va arriver !!!...
Oraison : je crois qu'ils vont simplement « nettoyer un lieu »… « s'y mettre »… « finir avant d'avoir commencé »… j'aime bien !... ah !ah !ah ! (*murmure complice à José*) et on n'sait toujours pas de quoi il s'agit ! ça promet ! (*aux autres*) mais vous l'savez peut-être, vous ? (*à la cantonade*) y-a-t-il quelqu'un dans la salle qui le sait ?
Esther : moi, je veux bien faire quelque chose pour aider, pourvu qu'on me donne des précisions, je n'peux quand même pas tout inventer, tout deviner… tout ça ne tient pas debout !!!
José : bravo, Esther ! c'est bien envoyé ça ! pa'c'que nous sommes tous là, nous sommes tous venus… arrivés, les nettoyants et les nettoyantes… (*fait un discours au public*) NETTOYANTS NETTOYANTES, JE VOUS REMERCIE D'AVOIR TOUS TOUTES REPONDU A L'APPEL ! … mais, mille excuses, on n'connaît pas la tâche à accomplir… bon, vous voyez un peu l'topo, non ? (*rires*)
Judith : bon, alors, qu'est-ce qu'on fait ?
L'Androgyne (*sarcastique*) allez ! on n'a qu'à y aller ! allons-y ! disons que ça commence maintenant ! on est dans ce fameux lieu inconnu et on sait ce qu'il y a à nettoyer et comment le faire…
Oraison et José (*courant dans tous les sens, grande panique*) : quoi, quoi, quoi ?... qu'est-ce qu'on fait ?... où, quand, comment ?... pourquoi ?... quels sont les ordres ? les ordres précis ?...
Désirade, Esther, Judith (*se sont groupées, confèrent, immobiles, indolentes, indifférentes –parlent toutes en même temps ou presque*) : personne ne comprend rien à tout ça… il ne se passe rien, comme d'hab'… et il y en a qui courent, quand même… et plus vite que nous ! (*grands rires joyeux*)
L'Androgyne (*agressif*) : allez ! on y va ! (*emphatique, très sarcastique*) on « nettoie ce lieu » !... enfin bref, UN lieu… un lieu… un lieu imaginaire qui fera pour tous les autres quels qu'ils soient, y compris celui qu'on n'connaît pas, n'est-ce pas ?... après tout… tout ce qui s'est passé, tout ce qu'on a vu… tout ce qui ne s'est pas passé, tout ce qui ne s'est jamais passé… après tout, pourquoi pas ? (*comme un clown en délire*) on n'hésite donc plus, on s'y met, même si on n'sait rien, ça fait rien, suffit de faire quelque chose… comme si on y était… ET EN AVANT !!! (*soudain se fige, puis s'adresse aux autres et au public, d'une toute petite voix)* mais puisque je vous dis que ça a commencé… ne cherchez plus, on y est, on s'y met…
Gaston (*le seul à réagir à ce que dit l'Androgyne*) : c'est ça, faisons quelque chose ! ne serait-ce que les gestes du nettoyage ! (*s'adressant au public, sur le ton de l'excuse ou de la justification*) on aura l'air de faire quelque chose, quelque

chose, quelque part, se nettoiera peut-être, qui sait ?... et à notre insu… quelque chose pourrait peut-être finir par sembler un peu moins impossible que le reste au bout du compte, au terme de… tout ça… quelque part quelque chose sera un peu plus propre, non ?... se serait la moindre des choses (*rires, puis très histrion*) MESDAMES MESSIEURS CITOYENS CITOYENNES NETTOYANTS NETTOYANTES, À VOTRE SANTÉ !!!
L'Androgyne : OK ! alors voilà, nous… (*éclair noir*)

-VII-

(*quand la lumière revient, quatre autres personnes entrent en scène, quatre enfants ou jeunes adolescents, ou adultes leur ressemblant : A1, A2, A3 – trois jeunes androgynes, et Ruth. Seuls sont restés sur la scène Thomas, l'Androgyne et Désirade. Ici, ils seront simples spectateurs, mais très attentifs*.)

A1 : je voudrais en profiter pour vous parler de ma vieillesse. J'adorais me promener, marcher, courir… j'anticipais les souvenirs parce que j'oubliais mon avenir et… tout le reste… au fur et à mesure, l'oubli… l'oubli : condition absolue de tout. Oublier c'était vivre ! ou vivre, oublier… ma foi, je peux dire que j'ai eu une vieillesse assez heureuse pour aborder ma jeunesse, et jusqu'à l'enfance, et jusqu'à la fin, avec sérénité… alors…
A2 (*l'interrompt*) : ah ! notre vieillesse ! du miel tant qu'on voulait ! et les petits oiseaux et le bord de la mer… quand on courait dans le sable, on n'était pas très rapides quand même (*s'approche de A1*) mais moi j'avais l'impression que la lenteur de notre marche, rythmée par cet enfoncement dans le sable… comment dire ?... (*se concentre, A1 l'écoute très attentivement, peu à peu il/elle se mettra à mimer ce que A2 raconte*)… ça énerve, des fois, de s'enfoncer… alors on va marcher sur le sable mouillé et ferme, plus près des vagues… mais on a beau faire, on a beau dire… certes, c'est chouette de se mouiller les pieds, d'accord, mais le sable dur, c'est pas aussi bien que le sable sec que le vent soulève, que le vent emporte, où on s'enfonce, qui vous aveugle… la moindre marche est un effort… alors même si on s'est un peu énervé et qu'on est parti chercher le sable dur, le sable ferme, eh bien on revient sur le sable sec et mouvant et vaseux et où le pied s'enfonce… (*silence*) mais je n'sais même pas pourquoi, moi ! (*silence*) ou alors c'est comme si, à chaque pas alourdi par cet effort que tu fais pour t'appuyer sur du vide, comme si chaque foulée rythmait une espèce de dépouillement intérieur… à chaque effort tu te trouves lourd, trop lourd, si lourd !... alors, discrètement, et en souplesse, tu te débarrasses de quelque chose… ou quelque chose te quitte, te lâche, à ton insu même… bref, comme ça jusqu'à ce que tu sois capable de traverser tout un désert !… comme ça, tous les déserts ! avec la légèreté de la gazelle ou d'un vent… alors que sur du sable dur, du sable ferme, tu pourrais avoir l'illusion de la légère-

té… (*arrêt songeur, sourires, comme si il/elle voyait quelque chose se projeter sur un écran invisible*)

(*A3 et Ruth ont écouté attentivement A2.*
A1, bien qu'essoufflé, devient songeur.
A3 et Ruth s'agitent, veulent intervenir avant les deux autres qui, manifestement, veulent encore parler)

A3 (*pendant toute sa tirade, il/elle devra empêcher Ruth de parler : Ruth a manifestement beaucoup de choses à dire, et elle tente d'empêcher A3 de parler, qui est plus fort€ et, quand même au prix de très grands efforts, parvient à la maîtriser pour dire ce qu'il/elle a à dire. Pendant toute cette tirade, leur lutte ressemblera parfois à une joute amoureuse*) :

Dans notre vieillesse, lorsque nous marchions main dans la main, je sentais ton cœur battre dans ma main… ou dans ta main… mais bon, puisqu'elle était dans la mienne… quoique, parfois, je ne savais plus si c'était ton coeur ou le mien que je sentais dans ma main… dans la tienne… enfin, dans NOS mains ! (*répit dans la joute, ils se regardent*) et nous pensions déjà à notre jeunesse, c'est fatal… parce qu'il faut profiter de ses vieilles années, parce qu'après, quand on est trop jeune, que le temps te pèse sur les épaules et dans les jambes… on n'se rend pas compte, mais la jeunesse te tombe dessus, comme ça, ça avertit jamais, c'est du jour au lendemain !… tu t'aperçois pas tout de suite et, quand tu commences à le sentir, c'est presque trop tard ! (*silence contemplatif, immobilité, puis la joute reprend*) un jour j'ai entendu quelqu'un parler de la première fois où il avait senti battre le cœur de la femme qu'il aimait, ce fut, disait-il, un soir où il lui caressait tendrement un sein… il disait que ça se durcit, comme une boule… dedans, si tu serres trop fort, tu sens quelque chose de grumeleux, comme du sable… bon alors tu n'serres pas trop fort et là, qu'est-ce que tu sens ?... le cœur… le cœur qui bat… tu te brûles presque, c'est fort ! (*grand étonnement*) et t'as soudain presqu'envie de lui lacérer la poitrine, de la déchirer, de l'ouvrir, pour plonger la main là-d'dans, dans ses entrailles chaudes, pour voir… comme c'est… comme elle est dedans, disait-il… et par amour, par pur amour, bien sûr… lui, il s'était arrêté à temps… il avait raconté ça avec une de ces fiertés !… mais c'est pas tout le monde, disait-il… (*silence*)
(*grande fatigue, essoufflement, d'avoir eu à maîtriser Ruth pour dire ce qu'il/elle avait à dire, A3 la lâche*)
Bon, ça va, lâche moi ! j'te lâche ! dis ce que tu as à dire !

(*Mais A1 se précipite sur Ruth et la maîtrise, en faisant signe à A2 de parler : A2 s'y préparait déjà depuis un bon bout de temps... Pendant toute cette tirade, A1 et Ruth se battent, avec la même suggestion d'une joute amoureuse que précédemment*)

A2 : je voudrais être un vent… oui, je sais, je parlais de la gazelle tout à l'heure… elle me semble un tantinet trop légère à présent… j'ai longtemps hésité entre le lézard et l'oiseau… (*malaise*)… enfin, quand on est un vent, qu'est-ce qu'on déplace comme sable ! on construit un vallon ou deux ou trois sommets en quelques tourbillons ! on empêche quelques oiseaux de prendre la ligne droite, on enterre quelques lézards… pas vraiment léger tout ça ! (*il/elle réfléchit, sincèrement triste*)
(*A1 et Ruth cessent de se battre*)
A1 (*s'adressant directement à A2*) : à force de traverser les sables du désert, à force, à force, on devient léger, c'est ce que tu disais, de plus en plus léger, aussi léger que… allez ! j'imite ! (*ton de la récitation niaise, surfait*) « le lézard que l'enterrement n'écrase ni n'étouffe »… euh… « l'oiseau que le vent malmène et qui ne tombe pas »… (*silence, puis petite voix*) alors, pourquoi toujours chercher midi à quatorze heures ?!?...
Ruth : *face au public, mijote quelque chose, se prépare à parler ; mais les trois autres se précipitent sur elle et l'immobilisent, tentent de la bâillonner, elle parvient quand même à parler, en répétant à tue-tête, en un hurlement crescendo que les trois autres vont peu à peu, mais très difficilement, étouffer* : QU'ON NETTOIE CE LIEU ! QU'ON NETTOIE CE LIEU ! QU'ON NETTOIE CE LIEU etc… *– jusqu'à qu'ils aient réussi à la bâillonner.*

A1, A2 et A3 (*froidement, à l'unisson, quand Ruth est réduite au silence*) : oui, c'est ça, qu'on nettoie ce lieu.

(*Noir. Intervalle un peu plus long que les précédents*).

-VIII-

(*quand la scène se rallume, on voit tous les personnages déjà vus alignés sur les côtés de la scène, trois-quarts, en triangle ouvert vers le public ; ils n'empêchent pas de voir toutes les marionnettes déjà vues (Tommy, l'Androgynet et les M), alignées elles aussi, sur la scène en abyme du théâtre de marionnettes, en triangle pointé vers le public.*
Long silence et immobilité, un peu comme si les acteurs affrontaient le public, comme si le public était une bande ennemie.
Soudain retentit la valse de Strauss sur laquelle les M ont dansé.)
RUTH (*s'avançant*) : … ils m'ont empêchée de parler ! (*elle regarde les autres avec ressentiment, eux restent imperturbables. Les marionnettes s'agitent un peu*) et surtout que personne ne se sente visé bien sûr !!!... j'ai pas pu parler mais j'en ai entendu des choses, des qu'on disait et d'autres… d'autres qu'on disait pas… personne pourrait imaginer ça ! j'suis même pas sûre que c'était des voix humaines ! j'ai jamais réussi à localiser l'origine… mais qu'est-ce que j'ai entendu ! j'ai pas

fait exprès, ni semblant, j'ai rien demandé moi ! je sais pas pourquoi, j'avais les mains qui me démangeaient, des fourmis dans les mains, comme si du sable me collait aux paumes, ou quelque chose comme ça… j'ai rien demandé… je cherchais rien, ni personne, j'avançais, je savais même pas où j'allais…enfin, quand même… j'avais besoin de toucher quelqu'un ou quelque chose… toucher, oui… je me sentais soudain si seule, moi qui ai toujours été seule et contente, et je suis encore très vieille, j'ai d'l'avenir quand même, la jeunesse est encore très loin… enfin, toucher, oui… je voulais toucher quelque chose ou quelqu'un… mais il n'y avait rien ! ni personne ! … quand je nous ai tous vus ici, j'ai voulu parler et on m'a empêchée ! VOUS m'avez empêchée de parler (*les marionnettes s'agitent, les autres restent immobiles, silencieux*) vous auriez pu vous d'mander ce que j'avais d'aussi urgent à dire… enfin, en m'empêchant vous m'avez quand même touchée… enfin, je veux dire, vous m'avez tenue fort dans vos bras, vous m'avez serrée… presqu'étouffée !... vous avez cru m'immobiliser, en fait je me laissais faire, je faisais semblant de résister, de me battre, de me débattre, parce qu'enfin il m'arrivait quelque chose… quelqu'un !... quelqu'un me touchait, que je pouvais toucher, il y avait un contact !... je suis sûre que de loin les gens auraient cru qu'on était en train de faire l'amour ou de faire un gros câlin !... et je me demande même si on était pas en train de faire un gros câlin, et même l'amour ! (*devant la désapprobation générale, elle se ressaisit*)... alors voilà, parmi tout ce que j'ai entendu… vous allez pas me croire !... bref, j'ai entendu parler… (*à partir de là, à chaque élément de son énumération, les marionnettes s'agitent de manière à rythmer sa tirade*) du sable qui vous coule dans les mains et qu'on peut jamais garder prisonnier dans les mains… la morsure d'un renard… la brûlure d'un trou noir… le cœur qui bat dans le ventre et l'envie d'éventrer… (*grande émotion*)… vous vous rendez compte !!! (*fait un effort pour s'apaiser*)… une promenade dans l'oubli… une promenade voluptueuse dans le sable... paraît qu'on finit par s'envoler avec lui !… j'ai beaucoup entendu parler du vent… j'aime le vent… tous les vents… les oiseaux… (*soudain révoltée*)… mais de là à vouloir devenir un animal ou même un vent !!!

(*à partir de là, les autres ne semblent plus rien comprendre à ce qu'elle dit, sauf Thomas et l'Androgyne qui l'écoutent très attentivement et s'avancent très lentement vers elle : à la fin de sa rirade, ils se retrouveront tout près d'elle*)

bref… (*silence, hésitations*)… oserai-je vous le dire ? ce que j'ai surtout retenu, c'est extraodinaire ! c'est le sable, le sable qui ne reste pas dans les mains, le sable qui ne devient jamais une boule dans la main malgré tous les efforts qu'on peut faire pour ça… vous voyez pas ?... tant pis !... c'est que j'ai vraiment entendu ça, moi, et ça m'a emballée, emportée, très loin (*silence*) vouloir faire une boule de sable dans la main et ne jamais y parvenir ! (*silence, hésitations, puis, d'un coup, déblocage*) mais… oserai-je vous le dire ?... bon, allez, je vous l'dis, je m'lâche !... je pense qu'avec un peu de… de sang… ou des larmes… ou les deux… et même… même… pardon !... d'la merde… oui, de la merde !.... enfin, avec une de ces

choses mélangée au sable ou deux ou toutes les trois… toutes ensemble mélangées, malaxées, puis modelées ou moulées, toutes avec le sable, on peut réussir les plus beaux pâtés d'la planète ! c'est pour ça que ça m'a emportée ! (*silence. Les marionnettes s'agitent de plus belle*)… je suis très sérieuse !! mes pâtés, on peut les modeler, en faire des projectiles, des décoratifs… tout ce qu'on voudra !... des statues ! de véritables sculptures ! (*se met soudain en colère*) c'est ça que vous m'avez empêchée de dire ! (*agitation croissante chez les marionnettes*) c'était extrêmement important, excessivement important ! surtout au moment même où vous m'avez empêchée de l'dire, parce que si je le dis maintenant c'est que ça fait du bien et que ce qui n'a pas été dit reste à dire, mais maintenant c'est quand même moins important que ça l'était tout à l'heure à l'instant où vous m'avez empêchée de l'dire, bande de salauds ! ah ! j'enrage ! je vous en veux !... (*se calme et va s'asseoir. Les marionnettes peu à peu se calment aussi. Long silence*).
Thomas (*s'est mis au garde-à-vous*) : eh bien, je vais vous dire quelque chose, ma chère… on vous a empêchée de parler très précisément parce qu'on devait savoir, prévoir, que vous alliez faire des bruits, avec votre voix, de simples bruits de gorge inutiles et nullement propres à éclairer…. ni les souvenirs ni les besoins d'action ni même la définition de… du… d'un lieu et… de son nettoyage (*très hautain)* et cela s'est confirmé, mais (*soudain ton de la confidence*) si on n'vous avait pas empêchée de parler, je pense que vous n'auriez pas dit tout ce que vous venez de dire, de nous dire, et comme vous l'avez dit, avec ce brio, ces élans !... vous m'avez transformé !... j'ai, grâce à vous, grâce au spectacle de vous, changé du tout au tout, et en un rien d'temps ! le temps lui-même semble avoir changé !... je veux dire que le grotesque de votre erreur, disons même : le charme de vos rêveries, cette désorientation que vous assumez avec tant de grâce, tout ça m'a remis dans le droit chemin (*très autoritaire)* dans MON droit chemin ! et je suis maintenant en mesure de m'épargner bien des questions et des désirs impossibles (*silence*) BREF !!! sachez que, contrairement à vous et à vos horribles pâtés, de… de sable… eh bien moi, maintenant, je crois que je préfèrerais m'épuiser à essayer d'emprisonner le sable dans mes mains, pour essayer d'en faire une boule ferme et qui tienne, et sans chercher à faire autre chose que ça !, et même en sachant que ce n'est ni utile ni beau et que c'est d'avance voué à l'échec !... oui, prendre l'eau du sable, le sable d'eau, qui coule et fuit et me caresse les mains, très intimement me caresse les paumes et me donne des frissons ! donc serrer les mains jusqu'à ce que le sable pressé avec force, avec violence, te brûle, te morde !... te fasse une blessure très grave… (*en souriant*) parce qu'il peut arriver que du sable te rentre sous la peau, ou sous les ongles, et qu'il s'incruste, s'enkyste, jusqu'à l'abcès, le pus, l'infection, la fièvre et tout !... et quand tu recommences ce jeu peut-être idiot mais bien plus propre que vos horribles pâtés de… de sable… quand tu recommences à serrer les mains, presser le sable dans tes poings fermés, crispés, tendus… eh bien le sable finit par te crever l'abscès et te faire sortir le pus, te nettoyer cette infection ! et c'est déjà un beau résultat pour une entreprise d'avance vouée à l'échec, non ?!?...

même si ton désir de voir le sable former une belle boule bien ferme dans ta main reste à jamais insatisfait, c'est un nettoyage, un nettoyage très précis (*silence*)… que ce… ce lieu… dont on a tant parlé… un lieu qui nous a bien occupés... dont on n'sait rien et qui nous occupe depuis si longtemps ! (*hésitations*)… qu'il se nettoie ou non… quel qu'il soit… peu importe à présent ! et peu m'importe ! (*s'emporte*) quand un nettoyage aussi précis qu'un abscès crevé se réalise, le monde entier se nettoie en quelque sorte, imperceptiblement peut-être, mais il se nettoie quand même, IL SE LAVE ! (*silence*) … je ne veux plus entendre parler de… ce… CE PUTAIN DE LIEU !!! (*se calme un peu*) tout ça… (*nouvel emportement*) ET QU'ON ESPERE PLUS VOIR SE PASSER QUELQUE CHOSE ! NON ! IL N'ARRIVERA RIEN ! (*se calme*) ni personne… (*puis profond regret mêlé d'impatience*) ah ! si tout le monde faisait le choix que je viens de faire ! grâce à vous, ma chère ! d'ailleurs, je tiens à vous le dire, bravo et grand merci ! (*silence, presque murmure*) ne perdons pas espoir !... (*ouvrant et fermant nerveusement les paumes de ses mains, se tourne vers l'Androgyne*) : qu'en pensez-vous ?

L'Androgyne (*beaucoup plus masculin qu'auparavant, méconnaissable*) : entièrement d'accord ! (*soudain ton très doctoral*)… c'est soudain devenu ma profession ! je viens d'en faire mon métier, ma passion, mon loisir, mon passe-temps, mon violon d'Ingres (*ton de la confidence*) j'ai le sentiment étrange, la certitude absurde, qu'un lieu se nettoie… ou va se nettoyer… un lieu inconnu mais important tout de même !... je n'sais pas vraiment, pour tout dire, ce que ma vie… la vie… a à voir avec tout ça… ça peut sembler absurde, mais il n'y a pas de doute que cette pensée me suit, me satisfait, c'est le bonheur ! miraculeux ! je sais maintenant que j'ai toujours rêvé de n'faire que ça, et je ne désespère pas de voir un jour mon rêve se réaliser (*soudaine colère*) faire une boule de ce maudit sable sec et fuyant dans ma main crispée, serrée, tendue et même douloureuse ! et même si ça n'se réalise jamais, cet… cette activité… sera toujours (*à partir de là, énumération en crescendo*) ma seule joie, ma bonne humeur, ma raison de vivre, le sens de ma vie, mon Dieu, ma religion, ma foi, mon soleil, mon bonheur, ma réussite, toute ma vie ! (*il est essoufflé*)

Thomas (*commençait à s'impatienter*) : Merci et… FELICITATIONS ! (*puis murmure qui cache mal une grande sévérité*) faudra quand même que vous me parliez de… ce lieu… inconnu !... dont vous avez l'impression qu'il se nettoie… comme ça… (*sévérité accrue*)… faudrait voir à pas trop se disperser ! (*silence, puis s'adresse à Ruth, sur un ton de plus en plus mondain*) mais j'ai quand même une chose à ajouter : je sais très exactement pourquoi j'aime ça, vouer toute une vie… la mienne… (*montrant l'Androgyne*)… la sienne aussi… (*regarde le public*) toutes les vies, pourquoi pas ?... à cette tentative d'emprisonner du sable dans les mains… toute ma vie à moi (*regarde l'Androgyne, montre le public*)… la nôtre !... quelle unité ! (*la phrase suivante est dite avec une émotion croissante qui le suffoque presque*)… et sans autre résultat à espérer dans l'action qu'une bonne et belle crevaison d'abscès !!! (*puis, calme*) je sais pourquoi… je sais…

L'Androgyne (*toujours essoufflé, très complice, manière de plus en plus masculine*) : moi aussi.
Thomas : je pourrais le dire, mais je crois que je préfèe le montrer… -mieux ! faire une démonstration ! agir au lieu de parler, pour une fois !...
Ruth : comme un représentant d'commerce, y'a un peu d'ça, non ?
Thomas : en quelque sorte… (*en ouvrant et fermant nerveusement les paumes de ses mains, s'adresse à l'Androgyne*) : bon alors on y va ?
L'Androgyne (*il se frotte les mains et, très impatient, sautille sur place*) : on y va ! on y va ! on y va ! etc.
(*Tous deux se précipitent sur les marionnettes Tommy et l'Androgynet et, froidement, les déchirent, les déchiquètent, les mettent en chiffons. Elles hurlent de douleur. Les autres marionnettes, les M, hurlent de peur. Ruth aussi.*)
Thomas (*pendant sa besogne*) : j'espère que vous avez compris ou que vous n'allez pas trop tarder à comprendre POURQUOI !!!
L'Androgyne (*à Ruth et au public*) : j'espère que vous êtes convaincus, ou que vous n'allez pas trop tarder à l'être, de la force que nous donne notre VOCATION !!!
Thomas : vous ne répondez rien ?... en tout cas, VOILÀ, C'EST FINI !

-IX-

(*Ruth horrifiée se réfugie dans un coin de la scène. Tous les M se mettent à danser sur la valse de Strauss, dont le volume sonore s'est accru, et ils hurlent tous des « JE T'AIME » et des « JE VOUS AIME ». Thomas et l'Androgyne s'essuient les mains l'un sur l'autre avec le plus grand sérieux et sortent, bras dessus bras dessous.*)

Gaston (*comme s'il se réveillait, s'adressant au public*) : encore des voix humaines ! encore !... nous savons tous qu'il faut bien qu'il se passe quelque chose, que quelque chose arrive… ou quelqu'un… mais quand même !… peut-être est-il vraiment temps de NETTOYER CE LIEU !... (*silence*)… ou un lieu… (*silence*)… à vrai dire, n'importe quel lieu fera l'affaire… on dira : pouf ! pouf ! VOICI LE LIEU ! LE GRAND, L'IMPÉNÉTRABLE, L'INIMAGINABLE, L'INCONCEVABLE !… L'IMPOSSIBLE !!!... (*rires, puis silence)*…quand je parle de « nettoyer », j'entends à ma manière bien sûr… qui n'a rien à voir avec celle des autres… (*se concentre*)… je sens confusément comme une révélation toute proche… une possibilité… savoir mieux qu'avant et mieux que tous les autres… (*grandiloquent*)… LE LIEU IMPOSSIBLE, LE NETTOYAGE IMPOSSIBLE, LE GRAND, L'UNIQUE, LE GLORIEUX LAVAGE !... (*réfléchit*)… comment dire ?... vous n'sentez rien ?... (*scrupules, silence*)… pourvu que tout le monde soit d'accord et que personne ne m'en veuille !... (*extrêmement gêné*)… je

trouve qu'il y a de l'excès dans l'air, c'est très dérangeant, ça peut rendre fou, méchant, agressif, je n'sais pas moi !... à force, ça peut devenir dangereux !... (*débarrassé de ses scrupules*)… bon ! ne réflechisons pas trop ! c'est pour une bonne cause ! … il va sans dire que personne n'est obligé de regarder ! (*à lui-même*)… c'est pour LA BONNE CAUSE !
(*Gaston se précipite sur les marionnettes M, qui sont en train de danser sur Strauss, et les déchire, les déchiquète toutes, les met en chiffons les unes après les autres, très soigneusement, froidement, avec une minutie de technicien. Elles hurlent de douleur.*
Ruth, maintenant toute recroquevillée dans son coin de la scène, pleure.
La valse de Strauss ne s'est pas arrêtée, le volume sonore est assourdissant. Gaston met en morceaux, avec des gestes de robot, le théâtre de marionnettes et sort.)

-X-

Désirade (*s'approche de Ruth, qui pleure, sangloite, gémit*) : on n'pourra jamais… ce sera à nous, Ruth, à nous seules… tout ça… nous seules…
(*Elle prend Ruth dans ses bras, comme une mère un enfant. Elles resteront là, dans cette position, sur la scène, jusqu'à la fin, immobiles et silencieuses : elles restent là sur la scène, mais elles ne seront plus concernées par tout ce qui va se passer jusqu'au rideau final.*)

-XI-

(*les trois androgynes, A1, A2, A3, doivent sembler encore plus jeunes que lors de leur première apparition sur scène : leurs voix doivent être extrêmement puériles, aiguës, parodiques, et, surtout, grossières dans le registre de la puérilité*)
A1 : le nettoyage par le vide, c'est le nettoyage par l'oubli… oublions toutes ces erreurs de vieillesse, on n'peut rien faire si on n'oublie pas, surtout dans son jeune âge… enfin… qui sait ?... on n'sait jamais !
A2 : pourquoi parler de « nettoyer » et de « nettoyage » et… (*silence*)… je vais aller me promener sur la plage… (*se dirige vers la sortie*)
A3 : on est toujours trop vieux pour mourir… déjà…
A2 (*montrant Ruth et Désirade*) : on dirait qu'elles sont mortes !
A1 : ni la vieille enfant ni la jeune femme ne sont mortes ! on ignore seulement ce qui leur est arrivé…
A2 (*s'arrête de marcher puis, rêveur/euse, ne s'adressant à personne*) dans l'état où on les voit…
A1 : elle avait déjà bien rajeuni, la pauvre…

A3 : enfin… qu'on entende parler de... de nettoyage (*regardant A2 qui se dirige vers la sortie*)... quoi qu'on en pense… (*s'énerve*)… et quoi qu'on veuille entendre par là !… et où que ce soit !... faudra peut-être… (*geste pour congédier tout ça*)… j'sais pas moi… qu'on le veuille ou non… (*parlant soudain plus fort*) incontournable !! (*silence*) quoique… après tout… tout ça… on verra bien… (*se dirige vers la sortie*)
A2 (*avant de sortir*) : enfin… quelque chose pourrait peut-être devenir un peu plus urgent que le reste au bout du compte… que peut-on dire encore ?... (*s'énerve*)… qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ?!?... (*sort*)
A3 (*avant de sortir*) : cette vieille enfant déjà un peu rajeunie malgré si peu d'années de vie, à vrai dire… je n'veux scandaliser personne… elle n'est qu'une vieille enfant, elle n'était… mais bon… (*silence, puis reprend très discrètement*)… je n'sais plus quoi dire, même parler est devenu difficile… peut-être impossible… (*il/elle sort*)
A1 (*hésite, puis s'achemine lentement et péniblement vers la sortie ; avant de sortir, regarde le public et fait, des deux bras, le geste de celui qui n'y peut rien et qui abandonne*) : eh oui !...

-XII-

(*Restent Oraison, Esther, José et Judith*)

Oraison : faudra bien s'accommoder de… de tout ça !... Esther, qu'en penses-tu ?
Esther : elle l'aimait, l'autre fou, celui qui croyait… seul !... « nettoyez ce lieu », qu'il disait ! non mais !!!
José : ma chère Esther, je crois qu'il disait quelque chose de plus précis, quelque chose comme « QU'ON NETTOIE CE LIEU », et il ne savait pas de quoi il parlait, personne ne l'a jamais su… nous non plus !... et qui le saura ?... (*silence*)… qu'est-ce que c'est horrible ce besoin urgent de nettoyer ! et sans savoir quoi !
Oraison : nous avons pourtant été appelés pour ça, José ! d'ailleurs, on n'avait rien demandé… enfin… (*soudain très solennel*)… Esther, José, Judith, vous croyez pas qu'on a un peu fait tout le tour de la question ?!?
Judith (*explosion soudaine*) : quelle question ?!?... personne n'en sait rien ! mais alors rien de rien !!! (*silence*) c'est vrai, à quoi bon continuer ?... à quoi bon rester ? on tourne en rond !
José (*enthousiaste, s'adressant à Oraison*) : les voix, les bruits de voix dont l'autre… elle… parlait (*montre Ruth au sol*)… tout ce qu'elle a entendu… (*puis presque suppliant, allant de l'un à l'autre*)... vous vous rappelez pas, non ?... (*les autres réfléchissent, se souviennent de rien*)… où étiez-vous quand tout ça est arrivé ?... (*silence, leur tourne le dos*)… moi, c'est un peu pour ça que je voudrais rester, continuer… (*silence*)… oui, mais qu'est-ce qui est arrivé au juste ?... où

aller ? où rester ?... et continuer quoi exactement ???... (*devant le scepticisme contagieux des autres, soudain comme illuminé, les prend tous et le public à témoin*)… ou simplement attendre, oui ATTENDRE… j'sais pas quoi ni qui mais attendre, oui… (*il semble peu à peu perdre son élan*)… rester pour ça, continuer ça... enfin, jusqu'à ce que quelque chose ou… quelqu'un… arrive… c'est ce que j'me dis maintenant, surtout maintenant… attendre.
(*il regarde longuement les autres, qui se sont éloignés et groupés sur un côté de la scène. José rejoint l'extrémité opposée de la scène et s'asseoit en lotus, ne quittant plus les autres des yeux. Silence. Immobilité.*)

-XIII-

(*Oraison, Esther et Judith s'approchent de Ruth et de Désirade. Ils les touchent, elles restent immobiles, ne sentent rien… Ils s'essuient les mains les uns sur les autres. S'énervent un peu, se battent. On sent que ça commence à dégénérer en violence. Peu à peu, gênés par la présence de José, ils cessent.*
Puis, ils se rassemblent, murmurent comme s'ils préparaient un mauvais coup, et finissent par se tourner vers le public avec beaucoup d'agressivité.
Maintenant, ils ont complètement oublié José, qui les regardera avec détachement, imperturbable.
Ils ne parlent plus, ils aboient. Les paroles suivantes doivent empiéter les unes sur les autres)

Oraison : qu'on nettoie ce lieu, qu'on nettoie ce lieu !
Esther : oui, qu'on nettoie ce lieu ! (*elle tombe*)
Oraison : qu'on nettoie ce lieu, qu'on nettoie ce lieu !
Judith : oui, qu'on nettoie ce lieu ! (*elle tombe*)
Oraison : qu'on nettoie ce lieu, qu'on nettoie ce lieu, oui qu'on nettoie ce lieu ! (*il tombe*)

Scène toute dans le noir avec spots sur les débris du théâtre de marionnettes, sur Désirade et Ruth, et sur José.

José (*se lève et s'achemine lentement vers la sortie*) : attendre, oui, c'est ça.

Lumière au maximum de la puissance et sur la scène et dans la salle.
Un groupe entre et emporte les débris et tous les corps : c'est un nettoyage méticuleux . La scène se vide.
José, qui a failli se faire emporter par le groupe de nettoyage, s'enfuit par la sortie des spectateurs.

Alors retentissent la valse de Strauss déjà entendue, encore plus forte, encore plus bruyante qu'avant, et une voix off qui répète à tue-tête : QU'ON NETTOIE CE LIEU etc. etc.
Quand le rideau tombe, la voix off continue, variant sans cesse de ton, de mode, de registre etc. – ça doit faire penser à une voix de fou délirant : QU'ON NETTOIE CE LIEU etc. etc.
Cette voix continuera, entêtante, insoutenable, jusqu'à ce que tous les spectateurs aient quitté la salle.

SOUS LE MASQUE DE LA FOLIE : UN PASSÉ QUI NE PASSE PAS

[*Le texte qui suit est un extrait du chapitre 14 de « Perplexe ou de la folisophie », ouvrage de Louis Van Delft à paraître en 2014 aux éditions Vagabonde*]

Hélas! bientôt cet heureux temps ne fut plus et les rencontres souvent réjouissantes du début ne furent plus que le souvenir d'un hôte qui passe. Du fin fond de l'Histoire, du fin fond de Mémoire, d'étranges rôdeurs, ou patibulaires ou furieux, firent intrusion sur les tréteaux branlants de mon *piccolo teatro* mental. C'en était bien fini de l'entrain et de la gaieté ! L'obscurité s'infiltrait, se posait sur toute clarté, traîtreusement l'entamait, la dégradait, pour finir l'avalait. Sous mille et une formes, l'abîme, les ténèbres, les perpétuelles métamorphoses du sinistre « monstre » peint par monsieur le duc prenaient vie. Le jour, mon imagination se perdait dans ces visions; la nuit – et toutes mes nuits étaient hantées – elles m'épouvantaient. De jour ni de nuit, je ne m'appartenais.

Les premiers temps, je voyais soudain surgir sous mes pas ce monstre des temps jadis qui sévit encore sur le tympan des cathédrales et nommé « bouche d'enfer ». C'était, quand vitraux et hauts-reliefs tenaient lieu de cinéma et de BD, le Diable avalant luxurieux et fornicateurs, blasphémateurs, usuriers, orgueilleux et perfides, promis à une éternité d'ébouillantage dans les chaudrons de Belzébuth ou de charpie entre ses horrifiques griffes et crocs.

Après cela il m'a fallu affronter la bouche d'ombre. Monstres garrottés dans l'univers glacé du gouffre, deuil infini, enfer éternel.

Puis j'ai cru à une rémission.

J'étais à nouveau à cette Comédie-Italienne, où j'avais vécu, après ma vie d'enfant dissimulé, mes seuls moments de pur bonheur. Je connus l'intense joie de retrouver le *Capitan Spavento della Vall'Inferna* (Épouvante du val d'Enfer), *Salvador de las Vírgenes* (Sauveur des Vierges), le sieur de Fracasse et Brise-tout, deux des cousins sans nombre de *Matamoros* (Matamore, Tueur de Mores), lui-même descendant direct du *S*oldat fanfaron dont l'impérissable titre de gloire est d'avoir conquis par ses rodomontades les publics du monde entier – et cela depuis la fondation même de l'empire romain. Ainsi j'ai ri de bon cœur aux bravades du dernier Rôdeur entré par effraction nocturne dans mon *piccolo teatro*, et parvenu par ruse sur mes tréteaux intérieurs. C'était un acteur prodigieux, un virtuose insurpassable dans le burlesque, la bouffonnerie et le débridé constant exigés par le rôle:

Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons, et gagne les batailles.
Je couche d'un revers mille ennemis à bas.

D'un souffle je réduis leurs projets en ruine,
Je massacre, détruis, brise, brûle, extermine,
Quand je veux j'épouvante, et quand je veux je charme
Et selon qu'il me plaît je remplis tour à tour
Les hommes de terreur et les femmes d'amour.
Mon nom effroyable
Met le grand Turc en fuite, et fait trembler le diable
Il fait beau voir ce bras, plus craint que le tonnerre,
Rien ne peut m'empêcher de conquérir la terre...
Protecteur des grands rois, guerrier trop magnanime,
Tout l'univers résonne du bruit de mon estime !

Cependant, un glissement s'opérait en douce. Mais j'étais à tel point sous le charme du jeu de l'Esbroufeur et du grotesque récit de ses rares exploits que je n'avais pas le loisir d'approfondir à quoi tenait l'imperceptible changement d'atmosphère. L'irrésistible Matamore avait pris possession de mon théâtre intérieur et j'étais entre ses mains, suspendu à ses lèvres :

...Où est mon ennemi, que j'en fasse carnage ?
Je suis craint à l'égal sur la terre et sur l'onde,
Je m'en vais commander aux mers de t'engloutir...
Je te donne le choix de trois ou quatre morts :
Je vais, d'un coup de poing, te briser comme verre,
Ou t'enfoncer tout vif au centre de la terre,
Ou te fendre en dix parts d'un seul coup de revers,
Ou te jeter si haut au-dessus des éclairs,
Que tu sois dévoré des feux élémentaires.
Choisis donc promptement, et pense à tes affaires...[1]

Soudain, tout bascula d'un coup et fut englouti. En lieu et place de l'absolu régal d'une illusion théâtrale conçue et montée de main de maîtres, du charme fait vers et musique, virtuosité corporelle et verbale, fête et magie totales, se sont dressés devant moi, pour ne plus me lâcher, une bouche torturée de rictus, des yeux exorbités de fanatique, des regards de possédé, une voix, rauque, crachant en boucle la haine, le tout se conjuguant pour former le plus animal appel au meurtre, le plus primaire glapissement de la volonté de puissance que la voix humaine soit capable d'émettre. Le délectable Matamore s'était transformé en Rôdeur de tous le plus redoutable, toujours en embuscade, attendant son heure, me poursuivant depuis le moment même de mon arrivée sur la motte terrestre : le grand histrion de-

[1] Extraits de *L'Illusion comique* (1635) de Pierre Corneille.

vant l'Éternel, le grand Éructeur en personne, me cernant, m'enveloppant par cercles de plus en plus proches, tout en me paralysant, me clouant sur place par son agitation, sa gesticulation furieuses, ses imprécations jaculatoires, telles qu'on peut encore s'en faire une idée d'après les enregistrements de ses vagissements mille et mille fois répétés, inoculant infailliblement le virus de sa rage à toute une nation.

Ses basses œuvres étaient accomplies depuis près de trois quarts de siècle. Sa démente entreprise de suprématie aryenne, de solution finale, de liquidation des handicapés, homosexuels, gitans et autres « tarés » (quantité d'intellectuels, d'artistes), de nettoyage à fond de la moindre trace de vermine sémitique, d'un Saint Empire nazi germanique de mille ans et plus noyé sous les oriflammes, banderoles et bannières à croix gammées, s'était soldée par un désastre retentissant et mondial. Il avait conduit son peuple à la catastrophe, ruiné son pays, laissé derrière lui, partout où il avait posé le pied, sur tout ce qu'il avait touché, mort, ruine et désespoir. Il s'était suicidé à Berlin, dans son bunker souterrain, ultime touche à son grand œuvre, merveille d'ingéniosité et de discrétion, puisqu'on n'a jamais réussi à découvrir le plus infime de ses restes.

Mais tout ça, c'était du passé, lointain, vague passé, Ça comptait d'autant moins qu'il avait réussi à graver à jamais son nom, à se tailler à jamais une très enviable place dans l'histoire universelle, catapultant d'un seul coup aux oubliettes pratiquement l'ensemble des plus brillants instigateurs de ravages et carnages relatés dans les annales humaines. Et seul comptait le résultat – à tous égards époustouflant. Quelle prodigieuse, quelle phénoménale épopée que celle entamée dès les années 1920-1930, quelle fabuleuse marche vers la plus superbe des victoires, les plus radieux lendemains ! L'épisode de la seconde guerre mondiale, la prétendue « défaite » n'avaient été qu'un incident de parcours, un « détail ». L'ascension n'en était que plus triomphale, l'exploit plus héroïque et glorieux. Le personnage faisait à tel point un avec son délire qu'il ne parut pas seulement remarquer ma présence.

[*Puis s'engage une poursuite effrénée, menaçante, pour attraper Perplexe…*]

Je n'ai même pas ressenti le besoin de m'ouvrir à Stultitia, ma Conductrice. Aurait-elle vraiment compris la pensée qui me rongeait : *Pourquoi faut-il que cette poursuite soit sans fin* ? J'allai pourtant la voir, dans un état qu'il faut bien que j'appelle délabrement. Et tout ce que j'ai trouvé à dire a été :
– Je ne peux plus.
– Plus un mot ! a-t-elle dit, presque comme l'autre fois. Viens, suis-moi ! Voilà ce que ça donne de ne plus connaître son patrimoine culturel ! C'est pourtant chez vous, que je sache, que Monsieur Bach a composé son « Clavecin bien tempéré », et Monsieur Haendel « L'Allegra et La Melancolica » ! L'Allegra, la gaieté, la folie bien tempérée, c'est moi ! La Melancolica, c'est elle, ma plus-que-détestable rivale, la Noire-plus-que noire, qui ne connaît ni accord ni mesure, ni harmonie des sphères, ni harmoniques de l'âme, *niks*, *nichts*, *niente*, *nada de nada* ! Allons, Per-

plexe, inanité sonore, ton compte est bon, ta messe est cuite, ton vase est imbibé, tu manques cruellement d'étoffe, mais tu as pris ton pli et il me faut te boire jusqu'à la lie. Tu as de la chance, aboli bibelot, je sais faire *encore plus pédagogique*.
– Écoute-moi bien, poursuivit-elle tout en m'entraînant presque de force, écoute-moi bien pour que les écailles te choient à la fin des fin des oreilles. Vous autres, autoproclamés humains, vous êtes notre terrain de jeu. Tous, aussi longtemps que vous êtes soumis à vos obligations de service, pendant toute la durée de vos travaux et jours forcés sur Terre, vous êtes nos choses, vous êtes en notre pouvoir, à notre merci. *Capito*, bourricot ? *Burro*, *Burro* ! Le pouvoir, j'adore ! J'ai une libido, figure-toi, *libido dominandi*, ils appellent ça, monsieur Pasquale et monsieur le duc. La Noire aussi, à ce qu'ils m'ont dit, en a une ! On se connaît, on se déteste depuis toutes petites. Je crois bien qu'on est une seule meuf en deux nanas aux mêmes proies attachées. On se renvoie le cœur de chacun, de chacune d'entre vous, on se le dispute comme seules savent faire celles qui ont, chevillé au corps, l'amour d'animaux vraiment dénaturés comme vous. Est-ce que c'est clair, abruti bibelot ? *Santo* ! *Burro* ! *Subito* ! Et comme vous adorez être esclaves quelque part pour puiser là de quoi dominer ailleurs, on ne vous fait pas plus de cadeaux, à vous, qu'on s'en fait entre nous deux. On n'est pas méchantes,... ontologiquement on va dire entre guillemets. Tout juste un peu féministes. Mais jamais son trisaïeul à elle, Héraclite, ne s'est frotté à Démocrite, mon arrière-arrière-arrière à moi, comme savent y faire deux gagneuses ! Cela posé, il nous arrive de rire à nous en payer des bosses, comme les dieux olympiques sur la tour Montparnasse, en vous regardant tourner en rond, vous égarer et finir par ne plus rien connaître à rien, ni mesure, ni mélodie, et moins que tout vos portées ! Mais tu sais pas quoi ? Grande nouvelle ! Accroche-toi, mon cœur, mon caramel, mon catleya, mon calisson, moi aussi, figure-toi, moi aussi je vais pondre un bouquin ! C'est génial ! Comme mon Dési, comme ils ont fait tous, Messieurs les Spectateurs. J'ai même déjà le titre : *Discours de la Folie pour bien conduire sa déraison et chercher le bonheur dans la folisophie* ! C'est classe, c'est chic, même classique ! Je me paierai des nègres ! Mon Désiré... *chi sa... chi sa... chi sa*... c'est dans ses cordes. Je ferai un tabac, tu verras, tu verras ! *Discours de la folie,* c'est plus sexy, tu m'avoueras, que *Discours de la méthode* ! « La raison, la raison », en veux-tu, en voilà ! Rien que de la camelote il vous a fourgué, le père Aucartes ! « Inutile », le René ! Pasquale lui-même me l'a dit : « Aucartes ? Inutile et incertain ! ». Et maintenant, mon prince des ténèbres, assez langui autour du pot, fais-moi danser ! Et rappelle-toi : la mesure, la mesure ! Il faut savoir Folie garder !

Aussitôt elle me serre tout contre elle et l'espace se remplit de ses rires fusant en feu d'artifice. – *Andiamo chico,* s'écrie-t-elle, changement de méthode, de paradigme, de logiciel, de tout, je te prends en main, moi, je prends les commandes, moi, et tu la danseras, ma *folía* !

Elle ne fit ni d'une ni de deux, m'entraîna, virevolta et m'émerveilla autant par la vigueur que par la souplesse époustouflante de sa conduite.

– Allez, venez, milord, fais-moi danser, tourner la tête ! J'adore ! Et surtout, ne fais pas ta tête des grands jours, celle du hareng saur! Fais-moi danser ! C'est un ordre ! *E viva* le sabre, le sabre de mon père[2] ! *Andante* ! *anda, burro* ! *allegra* ! *allegra vivace* ! En cadence ! *L'Allegra*, c'est moi ! Attention ! La mesure ! Du panache ! Un deux trois, *smile* ! Un deux trois, *kiss* ! *Ancora, ancora, keep smiling*, deux trois, *playboy* ! et un deux trois, *playboy of the month* ! Attention, la parti..., la partition, et un deux trois, panache ! Voici le sabre, le sabre, le sabre de mon père ! *giocosa* ! panache *con brio* !
– C'est ma danse, précisa-t-elle entre de savantes variations en solo, elle porte mon nom, la *folía*, elle vient du Portugal et elle est en mon honneur ! *Yes my lord*, parfaitement ! *La folie*, encore dite *passacaille* ou *chaconne*, ma danse à moi ! Qui a traversé les siècles. La danse, j'adore ! J'adore aller en boîte ! Et elle me montre encore les pas, atrocement sophistiqués, tout en s'éclatant comme une baleine.
– *Keep kissing, here's a good boy* ! *In the mood for love now* ! *anda* ! *burro* ! *andouille* ! Mon Dési dit que c'est la danse de ceux qui savent vraiment nous prendre, moi et la vie, et qu'ils la dansent depuis la nuit des temps, si ça se trouve depuis le *Rinascimento*, tu t'imagines un peu ? Mais vous autres, incultes, culs terreux, vous ne la connaissez plus du tout, vous ne savez plus du tout me prendre, plus du tout me conduire, pas seulement me tenir, me renverser, zéro tenue, zéro maintien, zéro plastique, zéro relationnel ! Mon Dési l'appelle la danse des fous-sages, des vrais sages, des sages rieurs, qui rient en pleine connaissance de cause, de ceux que de son temps on appelait les *morosophes*, encore un mot que vous avez refoulé, il dixit mon Dési. Parce que la seule syllabe *mor*, vous autres mauviettes, paupiettes de veau, vous fait pâlir, défaillir, vous mâchouillez déjà vos pissenlits par la racine ! Pauvres abolis ! Béotiens ! Béarnais ! Ce n'est pas de la *mort* qu'ils sophient, les morosophes, mais de moi, Lady Gaga, l'unique, la *Crazy* à son Dési, moi, en grec *Moria*. Aïe! AÏE! Barbare! Malabar! Vu la façon dont tu m'écrabouilles les petons, Péquenot, barbouze, et la danses, ma danse – *maleducato* ! *assassino* ! – tu n'entreras pas dans ma troupe. *Yes my lord* ! Les fous-sages, c'est ma troupe, le *Joco-Joco-Serio Cosmopolitan Dance Theater*, la Compagnie des sérieux facétieux ! Et moi, Stultitia, Miss Folie, dite Folie-Bergère, je suis leur coryphée ! C'est moi qui mène la danse *urbs et orbs et in sécula séculor*! aïeOUïeOUïeOUïe ! Tu me les écrases, je te dis, mes petons ! Pied-plat ! Pied nickelé ! Pied noir ! Oh, et puis vous me les cassez, tous ! Tous ! Qui n'a pas son contentieux avec la vie, tu peux me dire ? J'ai pas le mien, peut-être, même moi, sa compagne et toute tempérée que je suis ? Qu'est-ce que tu crois, néophyte, néo-béarnais, pléonasme, qu'est-ce que vous croyez tous ? La Teigne, la Moricaude, la Noire-plus-que noire, on dirait un corbeau, un crapaud, mais c'est fou ce qu'elle vous plaît, à vous autres, malbaiseurs que vous êtes ! Elle vous retourne comme des

[2] Allusion à un air célèbre de l'opéra-bouffe « *La Grande-Duchesse de Gérolstein* » de Jacques Offenbach, livret de Meilhac et Halévy.

crêpes, comme de la cire entre ses mains vous êtes ! Elle me gagne à tous les coups. *Tchao tchao* ! Rira bien qui rira la dernière ! J'arrive même pas à savoir comment elle fait, avec tous ses pigments, ses poils, ses reprises et coutures de partout, partout, partout ! Elle doit savoir des positions magiques. C'est pas de jeu, *bye-bye*, *adios*, *tschüss*, *have fun* ! Elle a le vice dans la peau, pas étonnant, quand on songe... enfin... j'en dis pas plus...j'ai les boules rien que d'y penser !

[*Stultitia (dite « Miss Folie, dite Folie-Bergère ») poursuit longuement sa délirante intervention…*]

La beauté s'effaçait de son visage comme l'hôte d'un jour qui passe.
–Approche... viens plus près... encore... encore.., dit-elle, en mettant un doigt sur ses lèvres devenues exsangues, Ne le répète à personne, jamais, il n'y a qu'à toi que j'ouvre mon cœur jusqu'à la cave[3]. Il y a beaucoup, beaucoup plus grave, et ça remonte bien aux calendes grecques. C'est de ça que je me consomme et que je crève. En me tuant à faire des recherches pour mon *Discours de la Folie* et régler son compte à l'Aucartes, qu'est-ce que j'apprends ? Les oreilles m'en suintent encore ! Que mon arrière-arrière-arrière, Démocrite *senior*, le soi-disant *number one* au *Top Ten* des Rieurs mondiaux, le *maestro de los maestros*, *decano de los decanos*, dont j'étais fière comme Artémise, eh bien, tu sais à quoi il passait son temps dans son fameux jardin d'affaires[4] en Grèce, l'aïeul à la manque qui maintenant de honte me fait mourir ? À torturer, saigner, scalper, couper en archicubes et en rondelles plein de créatures innocentes, rats des villes, rats des champs, d'innocentes créatures toutes à l'image de Dieu, porcs des villes, macaques des champs ! Pour dégoter quoi ? Je te le donne l'an mille ! L'origine de la bile noire, siège de la mélancolie, marque déposée de son plus grand pote, Héraclite ! Oui, monsieur, c'est comme je te le dis ! Et ça dit tout ! C'est la preuve ! *Consanguins* ! *Ils sont consanguins, les compère*s, les cachotiers, ils sont jumeaux, siamois, alteregoïstes, ils cousinent, se font des mamours, s'échangent, se mélangent les hormones, les humeurs, ils s'en font des cocktails, liqueurs, élixirs, ils s'embrassent, se brassent, se frôlent, se froutent, ils passent leurs nuits, leur vie à inventer des panachés, des pastis inouïs, tout sauf régli réglo ! Et comme si ce coup ne suffisait pas, qu'est-ce que j'apprends en outre au surplus, voire même de surcroît ? Que mon grand-grand-grand-tonton, mon préféré, tonton Robert, l'Anglais, qu'on appelait Burton-ton[5], un authentique joyeux, celui-là, heureux de rire, du vrai de vrai gaz hilarant

---

[3] Il n'est pas certain que les connaissances de Stultitia en matière d'anatomie soient parfaitement à jour. L'on peut néanmoins supposer qu'elle vise ici la *veine* cave.
[4] Le savoir de Miss Folie, de son propre aveu, acquis sur le tas, est à l'occasion approximatif. Nous proposons de lire *Abdère*.
[5] Robert Burton, philosophe et moraliste anglais, auteur de la célèbre *Anatomy of Melancholie* (1621).

quoi – j'adorais quand il me faisait danser et se tordait en chantant : *Ipse mihi theatrum*[6] – vlan, qu'est-ce que j'apprends, qu'est-ce que je prends ? Que lui aussi, il a passé tout son service purgatoire à scalper, qu'il s'est mis dans la fiole d'écrire l'encyclopédie de tout ce qui, sur votre sinistre, votre ridicule bidule, marche de traviole, depuis les déluges jusqu'à la fin de vos histoires et de toute votre histoire ! L'inventaire complet de tout ce qui s'est passé chez vous de minable, scandaleux odieux, cruel, indigne, pestilentiel ! Le catalogue exhaustif des horreurs, des atrocités dont vous vous gratifiez les uns les autres. *Demonio* ! La vie entière à faire sa compile, *Anatomie de la mélancolie*, comme il l'a appelée, au point qu'il n'arrivait plus à la soulever, et qu'il est mort écrasé et enseveli sous son pavé. Lui aussi, il m'a donné du change, ce n'est qu'un faux cul, il « mélancolise » (comme il dit) à tour de bras, l'hypocrite, le comédien ! Il tenait à ce que je l'appelasse « Démocrite *junior* ». Modeste, le Burtonton ! Autrement dit, le rejeton direct de *senior*, fondateur de toute ma dynastie. Toute mon enfance, il m'a baladée, il m'a menée en bateau : « Stultitia, nièce chérie, viens voir comme tout le monde joue un rôle ! ». Et il faisait semblant de se gondoler à se taper le train par terre ! Et c'est là qu'il gîte, le lièvre ! Lui aussi, il l'a eue dans la peau, la veuve Spleen ! Tu vois, tu comprends *factipso* où j'en suis ! Avoir dans sa famille le trisaïeul qui broie du noir et se mélalcolise, et en prime le tonton qui me prend pour une cruche et passe tout son service existentiel à jouer du scalpel au lieu de la mandoline, et tout ça pour la plus grande gloire de la veuve noire-plus-que-noire, *ergo* fatalement moi aussi je suis fichue, perdue, positive !!!

Plus un seul moyen de l'arrêter de gémir.

– Écoute ce qu'est devenu mon rire ! Un sanglot, un soupir ! J'ai été infectée dès mon concept, rien qu'en tétant mon cordon alambical. Regarde, je me décompose, je me dénoue, je me dissous de partout. Adieu Perplexe, je t'aimais bien. Bon vent à toi, je croise les bras ! Que la vie te soit légère ! N'oublie jamais mon conseil : tire-toi de votre galère dès que tu peux, elle n'a jamais été rafistolée, elle fait eau de partout ! Tout y fourmille de rigolos, de Rieurs, il y a grande pénurie. Voilà mes dernières paroles, mon autographe, mon pithagrafe.

Et voilà que, sans la plus infime transition, absolument comme si de rien n'était, elle part d'un superbe rire ! Exubérant, en tout comme naguère. Un miracle se déroulait sous mes propres yeux ! Elle devait lire dans mon débris d'encéphale, car elle me lança :

– J'ai rendu les hommes si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou[7].

Métamorphose totale ! Elle était toute ragaillardie, guillerette comme jamais. À coup sûr, sa motivation et son entrain allaient encore bien au-delà des di-

[6] « Je suis pour moi-même théâtre ».

[7] La jeune folle, autoproclamée *la reine du monde*, a dû entendre ce mot de la bouche de celui qu'elle appelle si cavalièrement Pasquale.

rectives de Monsieur Érasme. D'un bond mon cœur se dilata aux dimensions mêmes de ce que j'avais pris pour le vide parfait. Pendant deux secondes – peut-être même trois ! – j'ai à nouveau senti cela même qu'ils appellent, tous, « bonheur », « joie de vivre ».
– Tu vois comme c'est bon de faire une avec moi ! dit-elle avec une tendresse que je ne lui connaissais pas. Vous autres, vous ne savez pas ce que c'est que la danse de la vie. Les traités du désespoir, les danses de mort, vous ne voulez connaître que ça. Vous n'en tenez que pour la grande Macabre avec sa faux qui n'est que frime et esbroufe. Elle vous obsède, cette mal baisée, cette exhibitionniste qui ne se met pas seulement une pelure sur les os ! Il faut se faire une raison : qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit. Mais ce que vous mettez vraiment une éternité à comprendre, *c'est que cette raison qu'il faut vous faire, mes pauvres petits, c'est... la raison de la folie ! C'est la mienne, ne vous déplaise* !

Sur quoi, s'il faut vraiment tout dire, je me laissai griser par le bonheur de sentir sa douce chaleur m'envelopper, m'envahir, m'étourdir, et son parfum me conduire à une existence et une connaissance secondes, son rire et son babil me dérober peu à peu tous les contours du réel et engourdir ma raison, Aristote et toute la logique. J'ai connu la grâce de cette fulguration, de cet émerveillement, dont je me souviendrai le restant de mes jours.

Ce n'était pas de l'amour-passion que je sentis naître, de l'amour exclusif, jaloux, presque trop violent, presque sauvage, mais une absolue confiance. Et de la tendresse, de la vraie tendresse, j'en suis sûr. Jusqu'à la dernière fibre de mon être je sus qu'elle ne me voulait rien que du bien et qu'elle connaissait une danse et un savoir auquel je n'aurais jamais accès autrement qu'en me prêtant de bonne foi, sans nulle peur enfin, à sa volonté et à sa conduite.

Je me laissai guider par mon amie, pénétré de reconnaissance.

Louis VAN DELFT
Université de Paris X – Nanterre

NOTES DE LECTURE

***Les relations de Johann Nestroy avec la France*. Études réunies par Irène CAGNEAU et Marc LACHENY, *Austriaca*, n° 75-déc. 2012, PURH – 16 €.**

Johann Nestroy (1801-1862), dramaturge autrichien, auteur de comédies satiriques populaires, savait bannir l'ennui du public. C'est aussi le cas du présent ouvrage critique le concernant. Composé à la suite d'un symposium international organisé à l'université de Valenciennes pour les 150 ans du décès de Nestroy et de la naissance de Schnitzler, il est dédié uniquement au premier de ces écrivains. Il se divise en deux parties, l'une scientifique, reposant sur des contributions de chercheurs français, allemands, autrichiens et anglais, l'autre illustrative, comportant d'abord des entretiens avec un traducteur, puis un metteur en scène, et ensuite des extraits de traductions des pièces de Nestroy, pour finir par une ample bibliographie commentée ainsi que par des notices bibliographiques. Chaque article est résumé en français, allemand et anglais, ce qui facilite son accès pour un public international de lecteurs.

Ce volume clair et complet porte, en effet, sur une thématique originale et riche en implications : l'interculturalité France / Autriche étudiée à travers un dramaturge familier de ces deux pays. En résultent de multiples études captivantes qui évoquent les sources françaises de l'écrivain, ses rapports avec celles-ci, et se penchent sur les problèmes d'adaptation et de transposition tant scéniques que stylistiques. Ainsi, Nestroy a emprunté des sujets à certaines opérettes de Jacques Offenbach, à des romans populaires d'Eugène Sue, comme *Le juif errant*, ou à des vaudevilles auxquels il aurait eu accès grâce aux spectacles donnés par des comédiens français à Vienne. C'est tout un monde littéraire et dramatique qui se profile et témoigne d'une communauté intellectuelle au sein de l'Europe du XIXe siècle.

Ainsi se manifeste une grande curiosité d'esprit chez ce dramaturge pourtant mal connu en France et n'ayant fait l'objet que d'un très petit nombre d'études critiques, parmi lesquelles figurent celles de Felix Kreissler, Jeanine Charue et Marc Lacheny. En effet, si Nestroy s'est inspiré des auteurs français, il a, à son tour, stimulé le génie créatif des artistes français, entre autres, celui du mime Marceau qui a élaboré pour ses représentations une version muette d'une de ses comédies, *Der Talisman*.

Par ailleurs, certaines de ses pièces ont été traduites, et c'est l'occasion pour les auteurs du présent ouvrage d'aborder le sujet, passionnant pour un linguiste, de la finalité, des limites et des possibilités de la traduction. Comment rendre le dialecte viennois, les jeux de mots, les dialogues humoristiques, sans toutefois s'écarter du texte d'origine ? Il s'agit d'une problématique qui parcourt les contributions et trouve une illustration particulièrement pertinente non seulement dans les passages des pièces fournis en deux versions, allemande et française, mais aussi dans l'entretien avec un traducteur réputé de Nestroy, Heinz Schwarzinger, qui résume son rôle par deux termes : humilité et fidélité, et se livre à toute une réflexion sur les exigences de son travail.

En résumé, si cet ouvrage présente une haute tenue scientifique, il n'en est pas moins vivant, illustré d'exemples, de photographies, de dessins et de croquis. D'une grande cohérence, puisqu'il est axé sur un seul écrivain dont il cerne l'originalité et l'actualité, il se lit avec un intérêt soutenu. Il ouvre de nouvelles perspectives pour la recherche sur Nestroy, dépeint comme un trait d'union entre deux pays, entre deux époques, le XIXe siècle et la modernité qui trouve en lui un peintre incisif de la nature humaine et un maître du théâtre populaire. Cette publication devrait donc séduire les amateurs de théâtre et, bien sûr, les passionnés de l'Autriche.

Aline LE BERRE

***

Maurice ABITEBOUL, *Traces* (Aix-en-Provence, Les Éditions Persée, 2011, 67 pp. + 5 dessins de Julien Lenzi).

En dehors de ses travaux universitaires, essentiellement consacrés à Shakespeare, Maurice Abiteboul s'est essayé au roman, à la nouvelle, au théâtre et à la poésie, comme sa bibliographie le montre.

Dans cette plaquette recueillant quelques poèmes écrits entre 1956 et 2011, comme autant de jalons d'une vie, nous suivons Maurice Abiteboul depuis ses jeunes années en Algérie, à Aix-en-Provence et à Nice, ses années d'enseignement à Abbeville et à Arras (1960-1968), puis à l'Université d'Avignon (1968-1999) et son long séjour à Morières-lès-Avignon, jusqu'à son active retraite poursuivie depuis peu à Teyran, petite commune de l'Hérault. Il aborde le thème de « La vie buissonnière », de l'amour (« Pour que tu ressuscites », « Pour un hiver qui s'effiloche »), de la relativité des choses (« Quand auront disparu... »), de l'oubli (« Voici le temps des nuits et des paresses », « Le silence »), du souvenir (« La vieille toile cirée »), de la nostalgie (« Plus jamais nous n'irons en Espagne », « Mon temps n'est pas le vôtre », « Traces »), du moment dont il faut savoir profiter à temps (« Plus soif », « Pour un hiver qui s'effiloche »), de l'acceptation de l'inéluctable (« Tout est bien (un post-scriptum) »), car, dans sa profession de foi, Maurice Abiteboul montre que la vie, course « périlleuse » mais « si exaltante » (p. 53) au cours de laquelle nombre d'êtres humains abandonnent la lutte, vaut la peine d'être vécue jusqu'à ce « virage avant la dernière ligne droite » (p. 54). Comme dans *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (L'Harmattan, 2009), Maurice Abiteboul, agnostique, ne trahit aucune angoisse métaphysique. Pour lui, il suffit de laisser des « traces » de son existence (p. 43) et la poésie est là pour lui venir en aide. Il rejoint, par certains côtés, le poète latin Horace (*Odes*, livre III : « *exegi monumentum aere perennius* »). En effet, la poésie, forme particulière de l'écriture, est « perfection négatrice du néant », « dépassement silencieux de l'oubli » (p. 61). Pour lui, en ce siècle matérialiste et technique, « il est grand besoin aujourd'hui, il est grand temps de poésie » (p. 36). Pour lui,

« Le poète est le jardinier d'un siècle aride et dur
il est le forgeron du verbe
il ne caresse pas les mots
il les cloue » (« À défaut de silence », p. 25)

Notons, pour terminer cette analyse succincte, la beauté du rythme de certains poèmes (« Cet oiseau déjà ciel »), la condensation de la pensée en de belles images (« Le long silence durait », « virgules de l'espoir »), les répétitions qui tour à tour frappent l'esprit pour mieux faire passer un message d'espoir (« Il suffirait »), ou se révèlent lancinantes sous forme d'anaphores (« Plus soif », « Une journée parfaite », « Encore des heures », « Pour l'offrande de chaque jour », « Encore un virage »), les raccourcis saisissants (« Une volonté solaire »), les allitérations heureuses (« où va la vie qui va ? » dans « Couleuvre-quadrillage », p. 38), les assonances délicates rehaussées par une parataxe (« des senteurs des couleurs des rumeurs » dans « Une journée parfaite », p. 47), les alliances de mots remarquables (« toute absence est présente » dans « Une volonté solaire », p. 39), et enfin les allusions littéraires discrètes à F. Scott Fitzgerald (p. 14), à Shakespeare (p. 50), et à Ponge (p. 55).

Jean-Pierre MOUCHON

***

Maurice ABITEBOUL, *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (Paris, L'Harmattan, 2013, 436 pp.).

Dans cet ouvrage considérable, absolument remarquable en tout point, l'auteur se propose de dégager dans le *corpus* des comédies de Shakespeare « une qualité essentielle qui les caractérise toutes » et qui peut être ainsi définie comme leur esprit.

Sa méthodologie consiste à ranger ces comédies sous quatre rubriques: comédies couleur farce (*La Comédie des erreurs*, *La Mégère apprivoisée*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*), comédies romanesques et festives (ou « comédies du bonheur » (*Peines d'amour perdues*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Le Marchand de Venise*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Comme il vous plaira*, *La Nuit des Rois*), comédies dramatiques (ou « problématiques ») (*Troïlus et Cressida*, *Mesure pour mesure*, *Tout est bien qui finit bien*), drames romanesques (ou « fantaisies dramatiques » (*Cymbelin*, *Périclès*, *Le Conte d'hiver*, *La Tempête*).

Ces comédies se réclament de trois courants : une tradition populaire remontant au Moyen Âge, une tradition savante entretenue par les Universités et les Écoles de Droit, et une tradition issue de l'euphuisme caractérisé par un style fleuri, le raffinement des manières et la délicatesse des sentiments. Le thème de l'amour y apparaît comme majeur car, à travers la complexité de son expression et de ses

subtilités, il conduit les personnages « jusqu'au bout de leurs passions, jusqu'au bout de leur présence en scène ». L'auteur s'efforce de montrer que la quête du bonheur, de la joie innocente de vivre (l' « *harmless mirth* » de Thomas Heywood, p. 227) est la grande affaire de la comédie shakespearienne. Les personnages se meuvent dans un décor souvent romantique, en Italie (*Les Deux Gentilshommes de Vérone*, *Le Marchand de Venise*, *Tout est bien qui finit bien*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *La Mégère apprivoisée*) ou en Bohême (*Le Conte d'hiver*), parfois imaginaire (*La Nuit des Rois*, *Comme il vous plaira*, *La Tempête*) ou loin de la réalité (Athènes dans *Le Songe d'une nuit d'été* ; Éphèse dans *La Comédie des erreurs*). Mais l'action peut se passer dans bien d'autres villes ou régions comme le Roussillon, Paris, Marseille, avec une incursion à Florence (*Tout est bien qui finit bien*), Windsor (*Les Joyeuses Commères de Windsor*), le royaume de Navarre (*Peines d'amour perdues*) ou encore l'Illyrie, avec son « monde vert » et ses amours innocentes (*La Nuit des Rois*). Ces décors permettent à Shakespeare de créer un environnement serein, où poésie et musique règnent en maîtresses absolues, et de proposer des cadres parfaits à l' « atmosphère de liberté et de joie que recèlent ces comédies du bonheur, qu'il s'agisse du recours à des éléments relevant du merveilleux (*Le Songe d'une nuit d'été*) ou du fantastique (*La Tempête*) » (p. 379).

Dans ces comédies, qui dégagent une atmosphère festive et heureuse, on trouve deux catégories de personnages : les bienveillants et les malveillants. Cependant, il arrive que certains « méchants » finissent parfois par bénéficier, de la part de certains personnages particulièrement bienveillants, d'un moment d' « indifférence passive » qui fait que l'on remet à plus tard (pour ne pas gâcher l'heure exquise de la fête !) le châtiment qui leur est dû (Don John dans *Beaucoup de bruit pour rien*), voire que l'on manifeste une certaine forme de commisération ou peut-être de pitié à leur égard (Malvolio dans *La Nuit des Rois*). Mais leur conversion demeure pour le moins problématique, espérée certes mais rarement obtenue quand il s'agit de « noirs *villains* ».

Au milieu de nobles italiens, d'Anglo-saxons rustres et humbles, de bouffons grotesques ou facétieux qui détendent l'atmosphère tout en sachant donner des leçons, de personnages vantards ou irresponsables (Falstaff, Parolles, Lucio), se détachent les personnages féminins qui jouent un rôle éminent et auxquels Maurice Abiteboul avait déjà consacré un ouvrage englobant les tragédies (*Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2008). Ces femmes des comédies de Shakespeare sont d'une grande variété. Il faut lire les analyses pénétrantes que Maurice Abiteboul leur réserve pour s'en convaincre. Avec elles, « nous avons affaire [...] à Ève éternelle, femme élisabéthaine aussi bien que femme de notre modernité, femme d'un temps et femme de tous les temps ». Avec elles, on comprend fort bien que « l'intrigue amoureuse, articulée sur dérobades et consentements, promesses et refus, réticences et doux abandons, s'accompagne généralement de ces péripéties et aventures qui conduisent les amoureux à se trouver un moment séparés, voire en situation de quasi hostilité [...] pour

mieux se retrouver en fin de compte, dans un esprit de concorde, de réconciliation et d'harmonie ». C'est que les protagonistes, d'abord « précipités dans l'ardeur de leurs émotions et plongés dans le tumulte de leurs passions et la confusion de leurs sentiments », sont ensuite livrés à l'esprit de la fête qui, en les libérant de leurs tourments amoureux, « les conduit à prendre un certain recul par rapport à eux-mêmes ».

Ainsi la comédie shakespearienne est tout à la fois une comédie romanesque et festive. Elle est marquée d'une part par la quête du bonheur dans un monde soumis aux caprices de la Fortune, et, d'autre part, par la quête d'une sagesse qui recherche toujours le juste milieu en toutes choses, car les extrêmes sont haïssables. Elle exprime un certain regret du passé, d'un âge d'or, comme le célèbre « *et in Arcadia ego!* » qui servira plus tard d'épigraphe au célèbre tableau de Poussin (*Les Bergers d'Arcadie*). Elle invite à profiter du moment présent, dès lors que la vie de l'homme ne dure pas plus longtemps que la vie d'une fleur. Dans la « *discordia mundi* », elle donne une leçon de tolérance, en montrant qu'il faut accepter l'autre pour ce qu'il est, lui « offrir la chance d'exprimer son point de vue, quitte à le combattre par des arguments qui pourront paraître plus convaincants que les siens ». Elle trace le chemin d'un véritable humanisme ; rejette égoïsmes, faux-semblants, fausses valeurs et préjugés. Elle invite « à cesser d'être *solitaires* pour tenter de devenir *solidaires* ». Grâce à son extrême plasticité, à son perpétuel mouvement, elle permet de vaincre les forces aveugles du hasard et de procéder à un changement de lieux comme de situations, de comportements comme d'humeurs. Elle croit à une volonté providentielle toute-puissante « qui régit le monde, règle les conduites, force les conversions et suscite les métamorphoses ». Malgré une douce mélancolie qui succède parfois aux grandes joies, elle reflète la joie de vivre, l'aspiration à l'amour et à la liberté, la plénitude spirituelle et la sérénité. Finalement, il se dégage de cette comédie « une leçon de mesure, d'équilibre et de sagesse » dont nous pouvons tirer un profit considérable.

Les analyses pénétrantes de Maurice Abiteboul sont illustrées par des citations en anglais, accompagnées de leur traduction. Ces traductions sont généralement tirées des *Œuvres complètes* de Shakespeare publiées chez Robert Laffont entre 1995 et 2002, sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Montsarrat. Dans les autres cas, elles sont de l'auteur lui-même. Une importante bibliographie de trente-cinq pages figure à la fin de l'ouvrage, avant la table des matières.

En conclusion nous dirons que cet énorme travail, parfaitement dominé, sur *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, toujours bien écrit, jamais fastidieux, nous apporte des éclairages différents fort intéressants sur chaque pièce examinée et nous fournit, en guise de conclusion, une fine analyse de la philosophie de Shakespeare faite de raison et de sensibilité, d'ordre et de désordre, de rigueur et de liberté, d'esprit critique et d'émotions spontanées.

Jean-Pierre MOUCHON

VU SUR SCÈNE

UN BALLO IN MASCHERA / UN BAL MASQUÉ
OPÉRA EN TROIS ACTES DE GIUSEPPE VERDI
LIVRET D'ANTONIO SOMMA (d'après le livret d'Eugène Scribe pour l'opéra d'Auber, *Gustave III ou Le Bal masqué*)

(Représentation du 6 août 2013 donnée aux Chorégies d'Orange dans le cadre du bicentenaire de la naissance de Verdi)

Direction musicale : Alain Altinoglu
—Orchestre national Bordeaux-Aquitaine
—Chœurs des opéras de région
—Compagnie Fêtes Galantes
Mise en scène : Jean-Claude Auvray
Scénographie : Rudy Sabounghi
Costumes : Katia Duflot
Éclairages : Laurent Castaingt
Chorégraphie : Béatrice Massin

Distribution :
Amelia.....Kristin Lewis
Ulrica.....Sylvie Brunet-Grupposo
Oscar.....Anne-Catherine Gillet
Riccardo.....Ramón Vargas
Renato.....Lucio Gallo
Samuel.....Nicolas Courjal
Tom.....Jean Teitgen
Silvano.....Paul Kong.

Il ne s'agit pas ici de revenir sur la genèse de l'opéra et sur l'intrigue qu'on trouvera facilement dans une encyclopédie musicale ou dans un fascicule accompagnant une des nombreuses intégrales sur disques ou sur CD depuis l'enregistrement sur disques 78 t/mn effectué en 1943 avec Maria Caniglia (Amelia), Fedora Barbieri (Ulrica), Elda Ribetti (Oscar), Beniamino Gigli (Riccardo), Gino Becchi (Renato), Tancredi Pasero (Samuel) et Ugo Novelli (Tom), sous la direction de Tullio Serafin.

Sur l'immense plateau du théâtre antique d'Orange, il n'est pas facile de monter des décors, de les changer, et de créer l'illusion aussi facilement que dans une salle de théâtre. Il faut s'accommoder des lieux et les utiliser dans le déroulement de l'action. L'aménagement d'un praticable semi-circulaire autour de l'orchestre sur lequel évoluent les artistes, et notamment le ténor, permet de dégager momentanément la scène et de créer une relative intimité entre les artistes et le public.

La mise en scène de Jean-Claude Auvray et les costumes de Katia Duflot ne se veulent pas révolutionnaires, à côté des horreurs indicibles qu'imposent au public les organisateurs du « Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence» depuis quelques années, mais se réclament d'une certaine relecture de l'ouvrage de Verdi qui ne cadre pas toujours avec ce que chantent les artistes (pourquoi, par exemple, donner un pistolet à Renato, alors que l'ami de Riccardo et les conspirateurs Samuel et Tom portent des épées dans la Boston du XVIIIe siècle où se passent les évènements?).

Alain Altinoglu maîtrise bien orchestre, masses chorales et chanteurs, et il est légitime de rendre hommage à sa direction nuancée.

En ce qui concerne les interprètes principaux, les chanteuses se détachent franchement sur les chanteurs.

La jeune Américaine Kristin Lewis possède une voix de soprano *lirico-spinto* de toute beauté et elle produisit son effet dans le solo du début de l'acte II (« *Ecco l'orrido campo ove s'accoppia al delitto la morte !* »). Elle devait être un peu impressionnée pour sa première apparition dans le cadre des Chorégies d'Orange, car son jeu manquait singulièrement de fougue. Néanmoins, jusqu'à la fin de l'opéra, elle se défendit vaillamment et fut chaudement applaudie.

Sylvie Brunet-Grupposo s'est révélée être une Ulrica convaincante, même si la mise en scène et le costume dont elle était attifée ne lui ont pas permis de donner toute sa mesure.

L'Oscar d'Anne-Catherine Gillet fut en tout point remarquable : beau jeu de scène, silhouette élégante et fine, aisance, voix de soprano lyrique se jouant des difficiles morceaux qui lui incombaient. Son air d'entrée à 2/2 (« *Volla la terrea fronte alle stelle* »), la menant au contre-si bémol, lui valut des applaudissements nourris.

Le ténor mexicain Ramón Vargas, sous les traits de Riccardo, comte de Warwick, sut tirer son épingle du jeu. Son interprétation des différents morceaux que comporte son rôle provoqua des applaudissements enthousiastes. Notons cependant que, dans le

duo du deuxième acte, il tint moins longtemps l'aigu final que sa partenaire, et qu'il manque complètement d'élégance comme comédien.

Le baryton Lucio Gallo n'est plus que l'ombre de lui-même. Sa voix ne porte pas et manque d'ampleur. Son solo de la scène 1 de l'acte III (« *Alzati, là tuo figlio a te concedo riveder* ») fut certes applaudi par un public nombreux mais peu connaisseur et peu exigeant. Il était pourtant manifeste qu'il dut se battre contre la tessiture tendue de l'*andante sostenuto* jusqu'au fa aigu qui termine l'air.

Les deux basses, Nicolas Courjal (Samuel) et Jean Teitgen (Tom), n'ont que des morceaux concertés à chanter et il est donc difficile de juger de la qualité de leur voix. On les attendait évidemment dans le trio de l'acte III avec Lucio Gallo. Malheureusement, le connaisseur est resté sur sa faim.

Paul Kong n'a pas une voix de second ténor extraordinaire, mais du moins il a fait de son mieux dans sa courte partie chantée.

Cette représentation d'*Un ballo in maschera* a été, somme toute, de bonne tenue, même si elle ne laissera pas un souvenir impérissable. Certains chanteurs ont compensé, plus ou moins, les insuffisances d'autres. En outre, il faut dire que les représentations en plein air posent de nombreux problèmes souvent insolubles. Musique et chant se perdent facilement dans l'atmosphère et la présence discrète de micros n'apporte qu'une amélioration relative. La mise en scène demande à être fastueuse et non pas épurée comme on a trop tendance à la concevoir aujourd'hui au nom de relectures qui n'emporteraient pas l'adhésion des compositeurs et des librettistes.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille I

EDMOND ROSTAND, GOETHE ET FAUST PUBLICATION POSTHUME ET CRÉATION MONDIALE

Commençons par la pièce redécouverte fortuitement et publiée sous le titre *Faust de Goethe* aux Éditions Théâtrales en 2007.

Cette pièce a une histoire plus que mouvementée et n'a été découverte que par accident au début de ce siècle, quatre-vingt dix ans après son écriture et quatre-vingts après la mort de son auteur. Le texte a été reconstitué par Philippe Bulinge à partir de quatre sources : deux manuscrits de 108 et 34 feuillets respectivement et deux tapuscrits utilisés en complément, l'un de 141 pages, attribué à Rosemonde Gérard, l'épouse d'Edmond Rostand, et l'autre de 138 pages, réalisé par François Rostand, le petit fils d'Edmond Rostand.

Le travail de Philippe Bulinge est très précis et même pointilleux au niveau des reconstitutions, de l'origine des éléments rajoutés au texte de base et des variantes possibles. Philippe Bulinge était un chercheur universitaire à Lyon et a consacré l'essentiel de sa recherche à Edmond Rostand. Il fut l'un des organisateurs du colloque international des 1er et 2 juin 2006 sur « Edmond Rostand : Renaissance d'une œuvre », dont les actes ont été publiés par l'Université Lyon III-CEDIC (20 décembre 2007), hélas aujourd'hui difficile à obtenir, mais Amazon l'a dans son catalogue en deuxième main.

Aujourd'hui, il dirige la compagnie Intersignes qui associe danse et théâtre pour un nombre réduit de danseurs et/ou acteurs (de un à trois) mais dont le travail corporel et vocal est amplifié par un travail visuel sur un ou plusieurs écrans et avec des voix *off* préenregistrées. En 2013, il crée une adaptation de ce *Faust* d'Edmond Rostand avec cette compagnie et il la joue d'emblée en tournée dans des châteaux de plusieurs départements du Centre, d'Auvergne, d'Aquitaine, de Bourgogne, de Franche-Comté et de Rhône-Alpes pendant l'été, selon le calendrier suivant. Nous parlerons de cette création, que nous avons vue au Château de Vollore, Vollore-Ville, Puy-de-Dôme, dans un deuxième temps.

Novembre 2012	21 et 28	Carré 30 (Lyon, Rhône)	Lecture
Juin 2013	1er 9 29	Château Châtonnière (Indre-et-Loire) Château de Longpra (Isère) Château de Chalmazel (Loire)	Spectacle Lecture Mise en espace
Juillet	6	Sully (Saône-et-Loire)	Spectacle

2013	7 11 12 16 23 24 25 et 26 28 29 31	Château de Longpra (Isère) Château Saint Saturnin (Puy-de-Dôme) Chalus (Puy-de-Dôme) Château de Sassenage (Isère) Château de L'Herm (Dordogne) Château de Jumilhac (Dordogne) Le Mas de Montet (Dordogne) La Châtonnière (Indre-et-Loire) Château de Vaux (Miré, Maine-et-Loire) Château de la Rousselière (Loire-Atlantique)	Mise en espace Spectacle Spectacle Spectacle Spectacle Spectacle Spectacle x 2 Spectacle Spectacle Spectacle
Août 2013	1er 2 6 10 24 31	Château de la Rousselière (Loire-Atlantique) Château de Durtal (Maine-et-Loire) Château de Vollore (Puy-de-Dôme) Château de Longpra (Isère) Château de Joux (Doubs) Château de Longpra (Isère)	Spectacle Spectacle Spectacle Mise en espace Spectacle Spectacle
Octobre 2013	11, 12 et 13	Château de Saint-Just (Oise)	Spectacle x 3

La pièce est annoncée comme la « traduction » du *Faust Première Partie* de Goethe. Les guillemets s'imposent car, même si Edmond Rostand garde la ligne générale de la pièce de Goethe, il introduit des changements importants. Il s'agit beaucoup plus d'une adaptation que d'une traduction. Par exemple, il introduit cinq actes alors que l'original est simplement divisé en tableaux. Cette volonté d'avoir cinq actes pour faire classique, j'imagine, est un peu superficielle et artificielle puisque les actes font respectivement 40, 14, 12, 11 et 19 pages. De plus, il ne garde que le second prologue et supprime le premier. On peut alors se demander si cette pièce est vraiment achevée ou s'il a travaillé tableau après tableau mais un peu dans le désordre, ce qui explique les absences.

Un décompte rapide montre qu'il manque : La Dédicace, Le Prélude sur le Théâtre et les scènes suivantes : Cuisine de Sorcière, Rue, Chambre de Marguerite, À la Fontaine, Cathédrale, Nuit en plein champ. De nombreuses autres scènes ou tableaux sont largement restructurés et raccourcis.

Le texte présente un Faust totalement désabusé qui n'a obtenu aucune réponse à aucune question, qui n'a découvert aucune vérité sur aucun point et qui ne cherche même plus. L'action se pose après le premier siècle de la Peste Noire, donc au milieu du XIVe siècle, quand l'imprimerie donne un coup de fouet au développement des universités, ou juste avant car l'hécatombe de la Peste Noire qui fait baisser la population de l'Europe d'au moins un tiers en un siècle (1350-1450) exige un flot important de jeunes gens dans les centres de formation pour remplacer tous les officiels de l'État, les fonctionnaires (avant le terme) qui sont morts. On notera que cette invention de l'imprimerie de Gutenberg et Fust (nous n'entrerons pas dans le débat sur une vraie invention ou une copie conforme d'une invention chinoise identique et antérieure) aura un succès immédiat car toutes les institutions auront intérêt à l'utiliser, que ce soit l'église catholique pour collecter des fonds en vendant des documents garantissant le rachat d'années de purgatoire, que ce soit la Réforme protestante de Luther qui ne peut commencer qu'avec le premier livre sorti de ces presses, la Bible de Gutenberg (1450-1455), que ce soit les États qui peuvent aisément faire circuler des ordres, des décrets, des arrêtés et des lois, sans compter les documents administratifs, et bien sûr assurer la formation de leurs cadres dans les universités.

On a prétendu à l'époque que ce Faust était en fait une représentation de Gutenberg ou Fust, accusés d'être les agents du diable. Certains ont même prétendu que l'Église Catholique était ainsi derrière cette histoire originellement en allemand. Comme dans la pièce il est fait mention du rôle joué par le père de Faust et lui-même pendant la Peste Noire, l'action ne peut être que située dans la deuxième moitié du XVe siècle et comme il n'est fait aucune mention des Protestants et de la Réforme, la datation du XVIe siècle pour le Docteur Faust n'est pas réaliste. On considère aujourd'hui qu'il y a eu un vrai Docteur Faustus qui serait mort en 1540 (archives universitaires obligent), mais la « légende » le pousse un demi-siècle en arrière, sinon plus, car il n'est fait aucune mention de l'imprimerie qui commença à révolutionner l'université avec la Bible de Gutenberg (1450-1455).

Le meilleur résumé de cette problématique est donné par Lizzie Davis sur le site de Cambridge Authors, lié à la Cambridge University à l'adresse suivante : http://www.english.cam.ac.uk/cambridgeauthors/marlowe-sources-of-doctor-faustus.

> "Modern yet medieval, contentious yet conservative, tragic hero or tyrannical villain: both play and protagonist of Christopher Marlowe's infamous *Doctor Faustus* present the audience with a maze of contradictions which have divided critics since its first performance. The Dr Faustus we encounter in Marlowe's play is a Renaissance scholar with the ambition of Icarus ('His waxen wings did mount above his reach'). The plot itself, however,

is not Marlowe's own: the story existed in a German work, the *Faustbuch* from 1587; Marlowe's play has been called 'a dramatization' of this tradition. In taking a German story and using it as material for an English play, Marlowe transposed the legend into a startlingly different context with the result that this famous play posed some awkward questions to contemporary audiences, as it still does for modern audiences today.

The Real Dr Faustus.

Though long a point of contention with historians, the existence of a real Dr Faustus is now accepted as fact. Having died around 1540 in Germany, the real Dr Faustus is recorded in contemporary sources (such as University records, letters and diaries) as being well-travelled and knowledgeable: some sources even report that he referred to the Devil as his 'Schwager', meaning 'crony'. Though sources differ on various points, contemporary writers are at pains to mention Faust's evil reputation: for example, in a note written by a junior mayor of Ingolstadt instructing that city officials 'deny free passage to the great nigromancer and sodomite Doctor Faustus'. According to Wikipedia (we haven't been able to check this, though) the original letter is held by the Ingolstadt city archive and it is dated 27 June 1528."[1]

[1] Modernes bien que médiévaux, caustiques bien que conservateurs, héros tragique bien que délinquant tyrannique, que ce soit la pièce ou le protagoniste du *Doctor Faustus* de triste réputation de Christopher Marlowe, les deux présentent au public un fouillis de contradictions qui ont divisé les critiques dès la première représentation. Le Docteur Faustus que nous rencontrons dans la pièce de Marlowe est un érudit de la Renaissance doté de l'ambition d'Icare (Ses ailes en cire ont effectivement visé plus haut qu'elles n'auraient dû). L'action elle-même cependant n'est pas une invention de Marlowe : l'histoire existait dans une œuvre allemande, le *Faustbuch* de 1587. On a appelé la pièce de Marlowe une « dramatisation » de cette tradition. En prenant une histoire allemande pour en faire une pièce anglaise, Marlowe a transposé la légende dans un contexte radicalement différent avec pour résultat que la pièce devenue célèbre a posé quelques questions délicates au public de sont emps et continue à les poser aux publics d'aujourd'hui. **Le vrai Dr Faustus** Bien que longtemps un point de désaccord avec les historiens, l'existence réelle d'un Dr Faustus est aujourd'hui acceptée comme factuelle. Mort en 1540 en Allemagne, le vrai Dr Faustus est mentionné dans des sources de l'époque (telles que des registres universitaires, des lettres et des carnets de notes) comme ayant beaucoup voyagé et comme étant très savant : quelques sources disent même qu'il citait le Diable comme étant l'un de ses « *Schwager* », signifiant un « copain » sinon un « complice » d'aventure. Bien que les sources se contredisent sur de nombreux points, les auteurs de ces témoignages ne mentionnent la mauvaise réputation de Faust qu'avec circonspection : par exemple, une note écrite par un maire adjoint de Ingolstadt aux employés municipaux donne l'ordre de « refuser le passage au Docteur Faustus, grand nécromancien et sodomite. » Selon Wikipedia (nous n'avons pas réussi à vérifier cette information), la lettre originale se trouverait dans les archives de la ville d'Ingolstadt et serait datée du 27 juin 1926.

Ce point au moins clarifié, mais non résolu, nous pouvons étudier maintenant la pièce d'Edmond Rostand. Elle garde la trame générale de celle de Goethe. Le Docteur Faust accepte de signer un pacte avec le diable, Méphistophélès qui a obtenu l'autorisation de Dieu : il s'agit d'un pari du diable qu'il peut totalement pervertir le Docteur Faust alors que Dieu pense que cela est impossible. Ici le diable réussit pleinement et il arrive à gagner Faust par la simple concupiscence sexuelle d'un intellectuel non marié, vieilli et même rassis, et il tombe par simple fantasme jouissif, bien sûr sans retenue, la jouissance comme la chute, bien qu'il soit vrai que les protections en ce temps-là étaient rares et que l'on ne pouvait que sortir non couvert. Marguerite, 14 ans, tombera évidemment enceinte. Mais Faust a utilisé une potion dormitive pour endormir Marthe, la mère, pendant qu'il visite Marguerite, la fille. Il pousse un peu la dose et la mère en meurt. Marguerite déshonorée donne naissance à un fils, à peine mentionné ici, et Faust et Méphistophélès dans un duel véritablement diabolique tue le frère Valentin de Marguerite venu protéger sa sœur. Marguerite est arrêtée et va être exécutée quand Faust l'apprend et revient nuitamment juste avant l'exécution pour la libérer avec l'aide de Méphistophélès. Elle refuse et semble, dans cette dernière scène, totalement incohérente.

La Damnation de Faust de Berlioz avait mis l'accent sur la mort de la mère et la fille était poursuivie pour matricide. Le *Faust* de Gounod avait lourdement mis l'accent sur le meurtre de l'enfant par Marguerite, donc l'infanticide. La pièce de Goethe est tout à fait ambiguë sur cette mort. La première version que Marguerite donne dans son délire c'est qu'on vient de lui enlever l'enfant avant l'exécution, d'où un fantasme de mort projeté sur l'enfant. La deuxième version qu'elle donne, toujours dans son délire c'est qu'elle a noyé l'enfant. La troisième version qu'elle donne se trouve dans ses instructions pour les enterrements, sa mère d'abord, son frère ensuite, elle dans un coin et son fils sur son sein droit. La quatrième version qu'elle donne dans sa fin incohérente, mis à part qu'elle mérite de mourir, c'est le conseil donné à Faust d'aller sauver l'enfant qui n'est pas encore mort, qui bouge encore.

Mais Edmond Rostand penche la balance dans un seul sens. Il garde la première version d'une Marguerite qui délire complètement. Il supprime la deuxième version et donc son assertion qu'elle a tué l'enfant. Il conserve la troisième et les instructions pour les funérailles. Enfin il conserve la quatrième et le conseil d'aller sauver l'enfant vu comme encore vivant et lourdement dramatisé comme tel par Edmond Rostand avec deux triples répétitions :

> « Vite ! Vite !
> Sauve ton pauvre enfant ! Cours et te précipite !
> . . . [<u>Ça n'est pas mort</u> ! <u>ça n'est pas mort</u> ! <u>ça n'est pas mort</u> !]

Ça veut se soutenir, et ça gigote encore.
Sauve-le ! Sauve-le ! Mais sauve-le, te dis-je ! »

On notera l'emphase du (ici) troisième vers à la structure romantique fondée sur une triple répétition : quatre, quatre, quatre ; puis deux vers plus loin la seconde répétition triple mais, cette fois, dans une structure d'alexandrin déséquilibré : trois, trois, un trois deux (rime féminine).

Il est clair que pour Edmond Rostand la balance de la justice penche vers le délire, le retrait de l'enfant et le fantasme de sa mort, ce qui alors renforce la fin :

« *Méphisto* : Elle est jugée !
Voix d'en-haut : Elle est sauvée !
Méphisto à Faust : [Allons ! suis-moi.] »

Les trois répliques ne font qu'un seul vers à la structure romantique, quatre, quatre, quatre. Mais Edmond Rostand a enlevé les deux anges qui sont venus sauver Marguerite du supplice final et son appel « Heinrich ! Heinrich ! » vient comme la voix de Dieu, de l'intérieur mais en élévation en forme d'écho (cathédralisation comme nous disons dans l'industrie du son). La didascalie d'Edmond Rostand est moins claire que celle de Goethe : « *de l'intérieur, s'affaiblissant* » contre « *de l'intérieur, s'affaiblissant en écho* » (traduction de Jean Malaplate) et l'original « *von innen verhollend* ». Edmond Rostand a supprimé le salut chrétien et donc l'absolution pour Marguerite. Il ne garde qu'une version qui insiste sur le phantasme de la mort de l'enfant et sur un salut purement éthique et non chrétien, en tout cas beaucoup moins chrétien.

Il ne me reste plus qu'une remarque à faire sur le style. Edmond Rostand varie énormément les mètres de ses vers, beaucoup plus que Goethe, mais surtout, et cela est surprenant, une proportion importante de ses rimes sont de mauvaises rimes françaises (en fait uniquement la voyelle et la consonne finales au lieu de la consonne puis la voyelle puis la consonne finale de la syllabe finale) mais sont de bonnes rimes germaniques. Il est impossible de dire si c'est un signe de négligence, une faiblesse ou une volonté de germaniser son style. On peut se demander pourquoi alors il n'a pas systématiquement employé des rimes germaniques qui interdisent l'identité de la dernière syllabe, en fait de la dernière syllabe accentuée, donc du dernier pied et exige que la première consonne de ce dernier pied soit différente d'une rime sur l'autre. Si je me trompe corrigez-moi.

Il faut aussi signaler comment Edmond Rostand raccourcit certaines scènes ou répliques et parfois en allonge d'autres. Dans le *Songe de la Nuit de Walpurgis*, il supprime de nombreuses choses mais allonge une des répliques de Puck, le per-

sonnage de Shakespeare du *Songe d'une Nuit d'Été* d'une strophe de quatre vers à trois strophes de quatre vers.

> « Voyez leur balourdise extrême :
> On dirait des éléphanteaux.
> Aujourd'hui le roi des lourdauds
> N'est-ce plus le gros Puck lui-même. » (traduction de Jean Malaplate)
>
> « Nous exaltons, triomphants,
> L'idéal bleuâtre.
> Assez de ces éléphants
> Sur notre théâtre.
>
> Effaroucheurs de rayons,
> Fuyez, misérables !
> Et nous, de grâce, soyons
> Presqu'impondérables !
>
> Soyons si légers ce soir,
> Que Puck, qu'un rien fane,
> Que Puck, impossible à voir,
> Soit moins diaphane ! » (Edmond Rostand)

On ne peut pas vraiment dire si cela ajoute quelque chose au style concis et dense de Goethe qui pose que Puck serait un gros alors qu'Edmond Rostand pose lui que Puck doit être aussi léger que possible. Il développe sa vision propre de Puck alors que Goethe n'avait conservé de lui qu'un trait surprenant en forme polémique. Ce texte d'Edmond Rostand est donc un nouvel éclairage sur l'auteur de *Cyrano de Bergerac*.

Il est temps maintenant de passer à la création de Philippe Bulinge et de la Compagnie Interlignes.

Voir la douzième représentation d'un spectacle est la garantie qu'il est rodé. Mais ce soir-là (6 août 2013), on manqua de chance car les conditions atmosphériques nous fournirent un feu d'artifice naturel mais forcèrent la représentation à se dérouler dans les salles basses du château de Vollore, de belles salles, certes, mais les acteurs n'eurent guère le temps de faire une répétition spécifique pour mettre leurs voix au niveau de la salle. Ils gardèrent un niveau de voix fait pour le plein air. Cela gêna le plaisir et surtout cela ne permit pas l'expression nuancée de sentiments comme on doit l'avoir dans un espace scénique et une salle réduits. Mais ce n'est là qu'une critique secondaire qu'il vaut mieux faire d'emblée pour ensuite passer aux choses sérieuses.

L'espace scénique est absolument vide, mais il est démultiplié par plusieurs moyens dramatiques et le principal apparaît tout de suite. Un écran en fond de scène projette des espaces scéniques partiellement réels et partiellement reconstruits. On appelle cela de l'image de synthèse et ces vastes paysages, la campagne, le village, chaque lieu dans ce village, de vastes mouvements dans la campagne, puis le cabinet d'étude de Faust et d'autres encore ruines et paysages fantasques. Ces images de synthèse permettent ainsi que le fond de scène, le décor donc mais aussi le lieu évoluent. Mouvements rapides ou lents, en zoom avant ou en zoom arrière, en plongée ou en élévation, tout est possible. Le spectateur qui est projeté ou aspiré dans ce décor en évolution rapide a l'impression de sortir de la salle, de quitter son siège et de partir avec la caméra virtuelle en ballade dans les paysages et les lieux. La deuxième impression est que sans cesse l'image se focalise et focalise l'attention du spectateur sur un détail, un objet, une entité matérielle dans ce décor virtuel. Sans point en abuser, on recrée ainsi la méthode élisabéthaine qui plantait une pancarte sur la scène pour nous dire où nous étions, mais l'image de synthèse fait cela avec une énorme richesse visuelle et une importante dynamique. Nous sommes alors dans l'image. Il suffit de faire que cette image se peuple pour que nous soyons dans la foule.

Là, le choix de Philippe Bulinge est simple. Il économise en acteurs qui, quand ils sont nombreux, éparpillent l'attention du spectateur, et il choisit de peupler ses décors virtuels avec des personnages en formes de marionnettes. Il en utilise deux essentiellement des espèces de gnomes, nains habillés de rouge de la tête aux pieds et qui déambulent comme des fourmis infernales, mais jamais plus de deux ou trois, et d'autre part des mannequins hommes en bois articulé qui permettent des jeux multiples. Ce ou ces (et alors on a une foule) mannequins reprennent dans l'écran un mannequin réel de plus ou moins trente centimètres qu'un acteur manipule et qui a été tiré d'une boîte en forme de Larousse du XXe siècle, comme quoi le Larousse peut contenir n'importe quoi. Ce mannequin (il n'y en a qu'un) personnalise l'étudiant qui parle avec Faust ou Méphistophélès, mais il peut aussi personnaliser une foule comme quand Faust se promène avec Méphistophélès et est confronté à des paysans ou des étudiants. L'effet de foule alors de ces petits mannequins devenus très grands sur l'écran, devenus une assemblée sur une place publique, donne l'ampleur nécessaire à une scène qui autrement demanderait une dizaine au moins de figurants. C'était là le deuxième moyen d'élargir la scène.

Le troisième est l'utilisation d'une voix préenregistrée qui intervient comme la voix de Dieu, ou bien une intervention d'en haut, qui n'est pas nécessairement Dieu. Voix intérieure, voix de la conscience, voix du destin. Et on pourrait la voir encore plus multiple. Elle devient alors une ribambelle possible de personnages. Ce moyen n'est pas nouveau. Je me souviens d'un spectacle sur Goya, invité

par Gildas Bourdet au Théâtre de la Salamandre à Tourcoing dans les années 70-80 où il n'y avait qu'un acteur et un magnétophone qu'il manipulait pour créer la profondeur dramatique. C'est aussi un moyen courant au cinéma.

Philippe Bulinge joue également sur un costume, celui de Méphistophélès dont la cape est celle du diable d'un côté mais celle d'un étudiant quand il la retourne. Là aussi ce n'est pas nouveau.

Le résultat est un spectacle qui compte trois personnages principaux et quelques personnages secondaires. Mais le metteur en scène a coupé un certain nombre de scènes. Ainsi il a coupé le personnage de Marthe, la mère de Marguerite et joue sur une sorte d'ellipse culturelle : les spectateurs connaissent. Il a alors pu aussi supprimer les scènes de sorcières puisqu'il n'a plus à introduire la potion dormitive. Il obtient alors une épure qui ne fonctionne que parce que le public comble les manques. Une telle technique est tellement courante aujourd'hui avec le cinéma et la télévision que l'on ne s'étonne même plus des ces ellipses à répétition.

Le metteur en scène joue alors, et cela est important pour un spectacle en plein air, sur le langage corporel des acteurs, en particulier la gestuelle. Le corps des acteurs devient matière première et Faust lui-même est rapidement dénudé de son manteau et son torse nu devient le porteur du contrat qu'il a signé avec le diable. Ce contrat est une corde qui s'enroule de scène en scène davantage de la taille aux poignets et traîne derrière comme une laisse de chien. Si Méphistophélès a été introduit dans le cabinet d'étude sous la forme d'un barbet noir, très vite celui qui est en laisse est Faust qui devient ainsi le caniche du diable. Plus encore, ce cordage, cette liane, ce serpent, cousin de Méphistophélès, est la convoitise sexuelle lascive de Faust qui l'a mis en esclavage de ses sens pour ne pas dire de ses hormones vieillissantes.

Ce langage corporel est bien sûr essentiel pour la nuit de Walpurgis car on ne voit rien sinon ce que les acteurs voient et nous communiquent avec quelques mots surtout quelques postures physiques animées de mouvements erratiques. Le metteur en scène est très prudent avec ce corps à moitié nu au-dessus de la taille de Faust. La taille est normale et certainement pas basse et les émois amoureux, qui ne sont jamais que lascifs, de Faust pour Marguerite sont très réservés, même en baisers. Méphistophélès par contre est plus enveloppant, enlaçant pour ce Faust qui tombe dans le piège de cet attrait fascinant du diable, un attrait corporel autant que pervers, en appelant à tous les interdits qu'il s'agit d'enfreindre. Mais même là le jeu corporel est limité et presque pudique bien que clairement présent, juste en dessous de la surface que nous voyons et que nous nous prenons à vouloir peut-être caresser. Le metteur en scène nous attire dans son jeu pour nous faire traverser mentalement une limite qui est peut-être celle de la pudeur ou de la pudibonderie.

Philippe Bulinge a en plus choisi deux acteurs et une actrice très jeunes alors que Méphistophélès est sans âge et que Faust est vieillissant. N'oublions pas que Magierite a quatorze ans, mais on est au XVe siècle et, en Angleterre par exemple, la première loi sur la mariage qui fixe l'âge minimum pour les filles à treize ans date du XVIIIe siècle. Avant l'âge de raison pour garçons et filles n'était atteint qu'avec la communion solennelle à douze ans. Pas de mariage avant puisqu'avant l'enfant n'avait pas le pouvoir de raison et donc le pouvoir de signer un contrat quelconque impliquant le choix entre le bien et le mal. Donc ne crions pas à un quelconque délit ici. Au XVe siècle, les filles étaient bonnes à marier à treize ans. C'est plutôt l'âge réduit de Vincent Arnaud, en rien grimé, qui pose un problème sémantique. Entre Faust et Marguerite il y a trente ans de différences. Faust a trois fois l'âge de Marguerite. Cela n'est en rien apparent sur la scène. Le choix de Philippe Bulinge se justifie probablement par le souci actuel dans notre monde virtuel de travailler avec des *personae* et non des personnages. Les *personae* virtuelles de l'internet et des réseaux sociaux mettent trop souvent sur un nom, souvent fictif, une image qui n'a aucune relation avec la réalité. Cette virtualisation des rapports humains fait que les spectateurs semblent ne plus attacher autant d'importance qu'autrefois aux apparences physiques des choses et des gens. Il n'en reste pas moins que l'enjeu de cette pièce est l'amour d'une fillette pour un vieux monsieur et le désir graveleux de ce vieux monsieur pour cette fillette car ce n'est pas une histoire d'amour mais simplement un drame de la sexualité déréglée d'un vieillard, en son temps bien sûr : aujourd'hui il devrait avoir soixante-dix ans et dans ce cas on aurait vraiment un drame pédophilique.

Je terminerai ces notes avec une remarque sur l'utilisation d'une Vierge à l'Enfant dans le décor virtuel au lieu de la *Mater Dolorosa* dans la pièce de Goethe et d'Edmond Rostand dans le tableau intitulé « La Bastille », juste avant que Valentin n'intervienne pour protéger sa sœur, mais trop tard bien entendu car elle est enceinte. Intervention tragique en plus puisque diaboliquement tué par Faust et Méphistophélès. On comprend bien que la Vierge à l'Enfant est une ellipse pour signifier la grossesse, mais cela enlève terriblement de dimension religieuse et tragique car à ce moment-là Marguerite enfin devient consciente de l'énorme souffrance qu'elle apporte aux autres et qu'elle s'inflige à elle-même. À ce moment-là, elle vit vraiment une descente de la croix et son futur fils est ce Christ que l'on descend et que sa mère, dramatique retournement, a condamné à ce sort. Ce renversement de la *Mater Dolorosa* d'une mère souffrant et recevant le corps crucifié de son fils en une mère coupable ayant elle-même crucifié son futur enfant, explique la démence finale de Marguerite car elle ne peut plus être alors que schizophrénique, et Edmond Rostand, comme nous l'avons montré, fait pencher la balance critique de ce côté : le meurtre de l'enfant est éthique et symbolique et donc la mère peut être sauvée. Il ne pourrait pas en être autrement sinon à réécrire le *Faust*

de Gounod d'une mère infanticide. Et *La Damnation de Faust* de Berlioz est impossible ici puisque le spectacle a supprimé Marthe et sa propre mort.

Je conclurai en ajoutant que les trois acteurs sont Vincent Arnaud pour Faust, Victor Bratovic pour Méphistophélès et autres, et Charlotte Michelin pour Marguerite. Ils sont jeunes encore mais pleins de talent et ils apprendront rapidement les cordages du voilier théâtral avec des metteurs en scène et scénographes qui les modèleront de leurs visions parfois bouleversantes et impressionnantes, sinon commotionnantes.

Jacques COULARDEAU
Synopsis Paie, Nice
CEGID, Boulogne Billancourt

DON GIOVANNI, OSSIA : IL DISSOLUTO PUNITO

(*Dramma giocoso* en deux actes K 527)
Musique de Wolfgang Amadeus MOZART
Livret de Lorenzo DA PONTE
(Opéra Comédie – Montpellier – 10 juin 2013)

Écrire sur le *Don Giovanni* de Mozart et le mythe de Don Juan n'est certes pas chose aisée. D'autres, beaucoup plus talentueux et compétents, l'ont fait avant nous. Cependant, il ne s'agit pas de faire ici une étude exhaustive de cet opéra et de ce mythe célèbres. À l'occasion d'une représentation de *Don Giovanni*, nous allons tenter de porter jugement sur une interprétation qui correspondra ou non à nos attentes.

La première de *Don Giovanni* eut lieu à Prague le 29 octobre 1787 et non à Vienne. Il faut se souvenir que l'accueil fait aux *Noces* par les Viennois fut froid alors que les Pragois firent un triomphe à ce premier opéra de la trilogie Mozart/Da Ponte. C'est donc pour remercier les habitants de la ville tchèque que Mozart fit représenter *Don Giovanni* à Prague. Une remarque : à Prague, l'opéra s'achève avec l'anéantissement du séducteur. À Vienne, Mozart ajoutera la fin moralisante que nous connaissons aujourd'hui. Cette fin était normale pour l'époque : ainsi finissent les méchants et les libertins. Et puis Mozart lui-même était croyant et l'on peut penser qu'il voulait voir Don Giovanni puni.

Le mythe de Don Juan prend corps avec la pièce de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, autrement dit *Le Trompeur de Séville*. C'est l'histoire d'un aristocrate débauché qui finit dans les flammes de l'enfer. Cependant, c'est Molière qui exploitera le mieux ce mythe avec sa pièce *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. Ici, Dom Juan ne se contente pas d'être un débauché, il est aussi menteur, cynique, il blasphème, il se moque de l'ordre social établi et de la religion. Il ne croit à rien sauf peut-être à ce qu'il voit et touche. Sganarelle dit bien de son maître « qu'il ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup garou ». Chez Mozart, Don Giovanni n'a qu'un but dans la vie : le plaisir sans fin, les femmes, c'est sa raison de vivre. C'est Eros en mouvement perpétuel. Il ne s'arrête jamais, une véritable course à l'abîme. Au fond, il y a du Faust dans ce Don Giovanni. Souvenons-nous comment Berlioz, plus tard, traite cette course effrénée dans la deuxième partie de *La Damnation de Faust*. Une interprétation valable devra s'efforcer de traduire cette frénésie. Une remarque : Don Giovanni est bien le seul à agir. Les autres protagonistes courent après lui vainement et même d'une manière assez grotesque. Il suffit de penser à Don Ottavio qui fait des moulinets avec son épée mais qui est incapable de la moindre action.

Catilinon chez Tirso, Sganarelle chez Molière, Leporello chez Mozart : c'est le même personnage, le serviteur-double de Don Juan, la voix de son Maître, l'*alter ego* de Don Giovanni, qui parle d'égal à égal avec le seigneur débauché. Il

veut l'imiter, faire le gentilhomme et lui aussi s'essaie au jeu de la séduction. Vêtu des habits de Don Giovanni, la substitution est si parfaite que la pauvre Elvire se laisse prendre au piège des apparences.

Autre personnage masculin, Masetto, le mari de Zerline, paysan un peu rude, mais qui ose dire certaines vérités. Il connaît la mentalité des grands seigneurs. Il ne faut pas oublier ce qu'il chante, « *Ho capito* » : Il défie le grand seigneur comme Figaro défie le Comte Almaviva. Il prend la tête d'une troupe de paysans armés de bâtons et de fourches à la recherche de Don Giovanni pour le tuer. 1789 n'est pas loin et les paysans français se soulèveront bientôt contre la noblesse. Il ne faut donc pas faire de Masetto un personnage falot ou ridicule.

Autre personnage qu'il faut traiter à part, le Commandeur. Beaucoup ont pu dire que le Commandeur était la figure du père de Mozart. Peut-être. Il faut s'en tenir à ce qui se passe dans l'opéra. Ce commandeur est tué en duel régulier par Don Giovanni et il réapparaît à la fin de l'œuvre sous la forme d'une statue qui vient châtier le méchant libertin. Ses apparitions sont dramatiques, le duel d'abord, puis la scène du cimetière et enfin le souper. Ici c'est la Mort qui est mise en scène, la Mort présente dès les premiers accords de l'ouverture, accords que l'on retrouvera lors de l'apparition de la statue du Commandeur. Nous retrouvons donc les deux éléments qui forment la base de l'opéra : Eros et Thanatos. Le metteur en scène et le chef d'orchestre devraient mettre ce contraste en valeur.

Avant de parler de l'interprétation, il nous faut examiner les autres personnages. Don Ottavio est velléitaire, et bien terne face à sa fiancée, Donna Anna. Par contre, Mozart confère à celle-ci une certaine noblesse et beaucoup de volonté. Ce n'est pas une oie blanche, elle avait, semble-t-il, l'habitude de recevoir Don Ottavio dans sa chambre. Donna Elvira, « l'épouse » lâchement abandonnée par Don Giovanni, est touchante dans l'espoir de ramener le débauché dans le droit chemin. De la paysanne Zerline émanent sensualité, désir et volonté. Elle a su séduire Don Giovanni sans tout à fait succomber et elle sait ce qu'il faut faire pour consoler le pauvre Masetto.

Il nous reste à éclairer le lecteur sur un point : le genre. Le catalogue personnel de Mozart indique « *opera buffa* ». L'œuvre ne sera qualifiée de « *dramma giocoso* » qu'en 1788, lors de sa création à Vienne. À l'époque, *dramma* signifie pièce de théâtre. Mais la dimension *opera buffa* est intéressante. Ses personnages étaient empruntés à la *commedia dell'arte*. Le rythme était généralement alerte, divertissant, et la voix de basse était appréciée. On retrouve ce style dans les dialogues entre Don Giovanni et Leporello, dialogues qui semblent être improvisés. La scène du balcon où il est censé être Don Giovanni venu séduire de nouveau la naïve Elvire correspond aussi à ce que l'on peut trouver dans un *opera buffa*. Cette scène doit être drôle et faire rire malgré le stratagème odieux imaginé par Don Giovanni pour éloigner son ex conquête.

Ne voir dans l'opéra de Mozart que le côté tragique ou *opera buffa* serait une erreur et même un contresens. Là réside toute la difficulté de la mise en scène.

Il nous reste, avant d'aborder l'interprétation proprement dite, à souligner le classicisme de cet opéra. La règle des trois unités est respectée. Unité de temps : l'action se déroule de l'aube à minuit, c'est la dernière journée de Don Giovanni. Unité de lieu : les événements se produisent dans la même ville, même si l'on passe du palais de Donna Anna à celui du séducteur puis au cimetière. Unité d'action : tout se concentre sur la recherche du « meurtrier » du Commandeur. En tenant compte de ces éléments, le metteur en scène, aidé par le chef d'orchestre, doit faire ressortir ce caractère d'urgence.

Félicitons tout d'abord l'orchestre et son chef, Marius Sieghorst : parfaits, orchestre vif argent, précis et nuancé.

La mise en scène n'appelle pas les mêmes éloges. Tout d'abord les décors : hélas, il faut bien le déplorer encore une fois, ces décors se fondent dans une palette de gris tristes, même si l'idée d'avoir recours aux coulissants n'était pas mauvaise en soi. Les metteurs en scène devraient bien comprendre que l'opéra est un spectacle qui doit faire rêver un moment. Ce ne fut, hélas ! pas le cas. Bien sûr, il y eut de bons éléments, voire très bons, en particulier, les miroirs (souvenir de Venise). Une scène très réussie : le duo Don Giovanni/Zerline, « *La ci darem la mano* », irrésistible. Les deux personnages font preuve de leur pouvoir de séduction et de leur sensualité. Pour nous, ce fut la meilleure scène de l'opéra. Une remarque, faite par un spectateur à l'issue de la représentation : pourquoi utiliser un révolver lors du duel entre Don Giovanni et le Commandeur, alors qu'on entend le cliquetis des épées dans la musique ? Et puis ce n'était pas un vrai duel, ici seul le Commandeur était armé. Certes, ce n'est qu'un détail. Plus grave, nous semble-t-il, cette mise en scène manquait de vie, et comme nous l'avons souligné plus haut, d'urgence.

C'est le baryton André Schuen qui tenait le rôle titre. Honorable, sans ce qui fait les grands Don Giovanni. La voix manque de corps et de puissance. Il nous a paru un peu jeune pour ce rôle. Sans doute aura-t-il l'occasion de mûrir lors de futures prestations. Le baryton basse David Bizic était Leporello. Très belle voix, beaucoup d'assurance et un jeu particulièrement convaincant. Lui savait quoi faire de ses mains, par exemple. Une remarque minime : il n'y avait pas assez de méchanceté dans l'air du catalogue mais ce n'est qu'une vétille.

Nous avions déjà entendu la soprano Erika Grimaldi dans le rôle de la Comtesse de *Noces*. Très belle voix, un peu corsée peut-être. Nous avons noté que, par moments, sa véhémence laissait passer quelques stridences (fin de l'air « *Or Sai Chi l'Onore* »), air redoutable il est vrai. Le rôle d'Elvire était chanté par Marie-Adeline Henry, jeune soprano déjà expérimentée. Sa voix convenait bien à Donna Elvira. Tout au plus pourrait-on lui reprocher de ne pas avoir assez nuancé le « *Mi tradi* » au second acte.

La Russe Ekaterina Bakanova était une délicieuse Zerline. Qui aurait pu résister à son charme, à sa beauté et sa sensualité ? Ligne de chant parfaite, voix exceptionnelle, c'était la perfection.

Chez les autres protagonistes, il nous faut citer le Turkmène Dovlet Nurgeldiyev. Pour une fois, le rôle d'Ottavio était tenu par un vrai ténor, doté d'une belle voix. Chez d'autres, entendus ailleurs, le chant se perdait dans un souffle inaudible. Au moins ce Don Ottavio faisait-il preuve d'assurance, voire de virilité. À la fin de son air « *Dalla Sua Pace* », il brandit un révolver : idée saugrenue et inutile. Seul le metteur en scène est à blâmer. Le Géorgien Gocha Abuladze était Masetto. Honorable, sans plus. Nous n'aurons garde d'oublier la grande basse coréenne In-Sung Sin. Très belle voix, sépulcrale à souhait lors de la scène du cimetière, profonde et menaçante lors du souper. Nous le reverrons avec plaisir mais, espérons-le, dans un rôle un peu plus long.

Une fois de plus, nous devons déplorer la mise à l'écart du chœur, confiné dans la fosse d'orchestre, pendant que quelques figurants évoluaient sur scène (arrivée de Zerline et Masetto au premier acte). Il nous faut féliciter Noëlle Gény pour les chœurs, très bien préparés, comme d'habitude.

Nous avons déjà dit tout le bien que nous pensions de l'orchestre et de son chef, Marius Sieghorst. Ils ont tout à fait su mettre en valeur cette musique géniale.

Dans l'ensemble, ce fut, en dépit d'une mise en scène plutôt terne et peu rigoureuse sur le plan de la direction d'acteurs, une soirée agréable grâce surtout au talent des chanteurs et à celui de l'orchestre. Nous attendons, avec une certaine impatience, la représentation de *Cosi Fan Tutte*, troisième volet de la collaboration entre Mozart et Da Ponte.

Marcel DARMON
Montpellier

ORFEO ED EURIDICE DE GLUCK ET RANIERI DE' CALZABIGI

Il s'agit d'un opéra, qualifié de « Azione teatrale per musica », dont la version en italien fut créée le 5 octobre 1762 à Vienne. La représentation ici recensée fut donnée à l'Opéra Comédie de Montpellier le 27 septembre 2013.

Orphée et Eurydice… Nombreuses sont les œuvres qui ont été inspirées par ce mythe célèbre entre tous. Il est peut-être bon de rappeler l'histoire d'Orphée. Ce héros est le fils du roi de thrace et de la muse Calliope. Apollon lui fit don d'une lyre et les muses lui apprirent à en jouer. C'est ainsi qu'il devint le poète et le musicien que nous connaissons. Avec sa lyre il charmait les bêtes féroces, mais aussi les arbres et les rochers. Après s'être joint aux argonautes lors d'une expédition en Colchide (où fut conquise la Toison d'Or), Orphée épousa Eurydice et s'installa en Thrace parmi les sauvages Cicones. Alors qu'elle se promenait dans la campagne, Eurydice rencontra Aristée qui essaya de la violer. En s'enfuyant, elle posa le pied sur un serpent qui la mordit. Elle mourut de cette morsure. Inconsolable, Orphée descendit au Tartare dans l'espoir de ramener son épouse. Il parvint à charmer non seulement le passeur Charon, le chien Cerbère et les Trois Juges de la Mort, mais aussi le cruel Hadès qui lui permit de ramener Eurydice à la lumière. Une seule condition cependant : Orphée ne devait pas se retourner pour voir le visage de son épouse avant qu'elle n'ait vu le soleil. Accablé de reproches par Eurydice, Orphée se retourna et perdit son Eurydice à jamais. Telle est l'histoire de ce héros telle qu'elle nous a été transmise par la mythologie grecque.

Ce mythe ne pouvait manquer d'intéresser et d'inspirer les écrivains et les compositeurs de tous les temps. Nous ne ferons que mentionner Ovide et ses *Métamorphoses*, puis Virgile et les *Géorgiques*. Mais ce sont surtout les musiciens qui donneront à ce mythe ses lettres de noblesse.

Le premier opéra qui reprend l'histoire d'Orphée et d'Eurydice est dû à Jacopo Peri. L'œuvre fut représentée en octobre 1600 à l'occasion du mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV, ce qui peut expliquer le choix d'un dénouement heureux. L'opéra le plus célèbre de l'époque est *Orfeo* de Claudio Monteverdi. Il date de 1607 et son dénouement est conforme à la légende. C'est une œuvre importante dans l'histoire de l'opéra. Il nous faut aussi signaler Marc Antoine Charpentier qui composa un opéra de chambre, *La Descente d'Orphée aux Enfers*. Le compositeur français fut tenté par cette histoire poignante qui célèbre aussi le formidable pouvoir de la musique. Cet opéra prend parfois l'allure d'une pastorale. Parmi les autres œuvres représentées, seule celle de Franz Joseph Haydn semble digne d'intérêt. Son opéra, *Orphée*, fut représenté en 1753.

Et puis Chistoph Willibald Gluck vint. Il rencontra Ranieri de' Calzabigi. Ensemble ils élaborèrent ce nouvel opéra, *Orfeo ed Euridice*. Il fut représenté à Vienne, en italien, le 5 octobre 1762. *Orfeo ed Euridice* marque une rupture avec les opéras de l'époque, opéras serias, leurs airs *da capo* et leurs excès de virtuosité vocale sans rapport avec le texte. Calzabigi et Gluck choisirent de replacer l'opéra dans son cadre dramatique naturel et dépouillé de tout style galant et superficiel. Récitatifs et arias se fondent dans une expression musicale unique. L'orchestre lui-même ne joue plus simplement un rôle d'accompagnement, c'est un véritable acteur. Il intervient et commente l'action. Les caractères ne sont plus de simples marionnettes, ils vivent.

C'est aussi, selon certains, l'opéra des Lumières. S'opposent ici la déraison vers laquelle tend Orphée et l'équilibre et la mesure qui apparaissent pleinement dans la scène finale. Il nous faut aussi signaler la part initiatique du voyage d'Orphée. Comme Tamino, plus tard dans *La Flûte Enchantée* de Mozart, il doit surmonter souffrances et obstacles pour peut-être atteindre la sagesse.

En ce qui concerne le dénouement, Gluck et Calzabigi choisirent une fin heureuse, conforme à l'esprit des Lumières, et ce, grâce à l'Amour, véritable *deus ex machina*. C'est l'Amour qui triomphe et qui apporte liberté, beauté, fidélité, bonheur et sagesse.

En 1773, Gluck se rendit à Paris pour faire représenter son opéra *Iphigénie en Aulide*. Et c'est pour Paris, et surtout la reine Marie-Antoinette, que Gluck fit d'*Orfeo*, *Orphée*. Pour cela, il adapta et le texte et la musique au goût français. Les paroles sont, cette fois, de Pierre-Louis Moline. Quant à la musique, le rôle d'Orphée, chanté à l'origine par un castrat, fut transformé pour une voix de ténor. De nombreux airs de ballet furent ajoutés et l'orchestration fut enrichie par l'ajout de nombreuses parties de bois, dans la tradition orchestrale française.

Plus tard, d'autres compositeurs se pencheront sur ce mythe, surtout Liszt. Mais c'est surtout Berlioz qui fit le travail le plus important. Il recomposa, pourrait-on dire, un troisième opéra en réorchestrant l'œuvre de Gluck. En fait Berlioz réalisa un mélange savant et subtil entre la version italienne et la version de Paris. Le principal changement concerne le rôle titre. C'est une mezzo soprano, célèbre à cette époque, voix idéale d'après Berlioz, qui orienta le choix du compositeur.

Ce n'est pas cette dernière version qui fut donnée à Montpellier ce 27 septembre 2013 mais la version italienne de l'œuvre. On notera une ouverture joyeuse et vigoureuse, puis l'apparition devant le rideau de la scène de celle qui incarnera l'Amour en robe XVIIIe siècle, avec le masque de Janus, les deux visages de l'amour, encadrée de deux rameurs censés représenter la traversée du Styx. Le rideau s'ouvre sur un décor qui sera le même tout au long de l'opéra. Seul l'éclairage donnera l'illusion d'un changement. L'ensemble ressemble à l'intérieur d'une cathédrale, très sobre et stylisé. Orphée, en noir, pleure son Eurydice. Puis, le

chœur, quatrième personnage, se manifeste et commente ce qui se passe. L'Amour intervient et un dialogue animé se noue entre les deux protagonistes. Selon les moments, l'éclairage se fait plus violent, Orphée descend aux Enfers, les Furies s'agitent, ainsi que les monstres, on entend le tonnerre… Et puis la harpe (la lyre d'Orphée) fait entendre de doux accords dans le plus pur esprit du XVIIIe siècle. Les monstres et les Furies s'apaisent. Cette succession de scènes aurait pu donner lieu au plus parfait mauvais goût. Ici il n'en est rien. Il n'y a pas d'effets gratuits. On sent une mise en scène soignée, nous avons droit à une très bonne direction d'acteurs, tout est en accord avec l'esprit de l'œuvre. Quelques beaux moments de théâtre sont à noter comme l'arrivée d'Eurydice.

On l'aura compris, nous avons assisté à une très bonne représentation de l'opéra de Gluck. Il nous faut tout d'abord citer Chiara Muti, responsable de cette mise en scène intelligente, sachant mettre en évidence les différents aspects de l'œuvre. On voit bien ici tout le savoir-faire du Piccolo Teatro de Milan. Delphine Galou, dotée d'une belle voix de mezzo soprano, incarnait Orfeo, avec tout le dramatisme exigé par le rôle mais tout en en restant sobre. Quel plaisir de ne plus voir de chanteurs se rouler par terre ! De son côté, Eleonora Buratto chantait Euridice, rôle bref mais important, ô combien, soprano très agréable et aisé. C'est la très bonne soprano Christina Gansch qui était l'Amour, voix fraîche et très agréable à entendre. Le chœur et les danseurs étaient parfaits. Encore une fois, nous devons rendre hommage à Noëlle Gény, chef de chœurs au talent incontestable. Il nous faut aussi mentionner Micha van Hoecke qui a su si bien préparer les danseurs.

Quant à l'orchestre, un seul regret : nous pensons qu'un orchestre baroque aurait mieux rendu justice à cette musique. Nous n'avions pas affaire à l'orchestration de Berlioz. Néanmoins, les musiciens ont ont fait plus que leur possible sous la direction énergique du chef hongrois Balazs Kocsar, parfois même un peu top violente. Peut-on encore mettre en cause l'acoustique de la fosse d'orchestre ?

Dans l'ensemble, ce fut une bonne soirée et tous les spectateurs présents y ont pris beaucoup de plaisir. Nous souhaiterions entendre et voir un jour la version Berlioz du chef-d'œuvre de Gluck et dans d'aussi bonnes conditions.

Nous serions comblés.

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), *Le Monde de Shakespeare : 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), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008) et *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (Paris, L'Harmattan, 2013).

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* (L'Harmattan, 2009), un roman, *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (L'Harmattan, 2009) et un recueil de poèmes, *Traces* (Persée, 2011). Auteur de plusieurs autres recueils de textes brefs, publiés aux Éditions Édilivre : *Le Cabinet de Curiosités* (2012), *Par les temps qui courent* (2012) et *Mes Îles Borromées* (2012) [repris groupés dans *Itinéraire bis* (2012)], et aussi *Le Temps des solitudes remarquables* (2013), ainsi que d'une pièce de théâtre, *Hamlet n'est pas mort* (CreateSpace, 2012).

Olivier ABITEBOUL

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie de l'Université de Provence (Aix-Marseille I), chercheur associé au centre de recherches « Littérature et poétique comparées » de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (PU d'Avignon) depuis 1994.

Il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (PU d'Avignon, Éditions ARIAS, 1997 ; rééd. Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, Avant-propos et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2003), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, 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, 2007), *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, 2008), *Francis Hutcheson. Epistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un*

concept (Paris, Desjonquères, 2011) [*et al.*/dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Petite philosophie de la littérature* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012) et *Pulsations. Essai sur l'intelligence du cœur* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2013).

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*.

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.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane (Université Paris IV-Sorbonne), il est maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon depuis 1988, où il enseigne essentiellement dans la filière LEA. Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'Université Stendhal-Grenoble III, obtenue en 2002. Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels, notamment dans le théâtre du XXe siècle (en particulier Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo).

Il a écrit une cinquantaine d'articles scientifiques sur la littérature, la civilisation et le théâtre italiens (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) des XIXe et XXe siècles ainsi que deux monographies sur la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004). Il est également l'éditeur de l'ouvrage *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, L'Harmattan, 2009.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Raymond GARDETTE

Maître de conférences honoraire à l'université Paris IV-Sorbonne – auteur de nombreuses publications sur Shakespeare, l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, le théâtre anglais contemporain, entre autres :

« L'Idée de voyage dans le théâtre de Shakespeare », *in Voyage à la Renaissance*, éd. J. Céard et J.-C. Margolin, Maisonneuve & Larose, 1987.

Chroniques in *Patrimoine littéraire européen*, 7/1995 [PhilipSidney], 8/1996 [Walter Ralegh]

Othello, *Lire en anglais*, Hachette, 1996.

« Hamlet le Danois… », in *Hamlet*, éd. M. Abiteboul, Éd. du Temps, 1996.

« Le rire pastoral dans la comédie romanesque de Shakespeare », in *AYLI*, *ibid*., 1997.

« La France des Plantagenêts… », in Shakespeare et la France, S.F.S., 2000.

« *The Sea*, une relecture de *The Tempest* » in *La Mer* d'Edward Bond, univ.Toulouse-Le Mirail, 2001.

« Ténèbres lumineuses : quelques repères shakespeariens », in *Penser la nuit* (XVIe-XVIIe siècles), éd. D. Bertrand, uni. Pascal, Clermont-Ferrand, H. Champion, 2003.

Chroniques in *Dictionnaire Shakespeare* [Arabie, cartographie, découverte(s), Île, Indes, Maure, piraterie, William Shakespeare- 1564-1616, Turcs, voyage allégorique], éd. Shumay, Ellipses, 2005.

La littérature anglaise, in *Le Monde anglophone*, éd. M.-H. Valentin, Hachette Éducation, 2006.

Shylock d'Arnold Wesker, traduit, pour la scène par R. Gardette & Anne Étienne, R.A.D.A.C. [Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains], 2013.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en Littérature générale et comparée à l'Université de Paris 3-Sorbonne-Nouvelle.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure. Agrégée de Lettres Modernes. Auteur d'une thèse de Doctorat sur les figures de l'écrivain au début du siècle passé et de nombreux articles.

Domaines de recherche : Littératures et Arts, Musique, Danse, Théâtre, Opéra. Séminaire sur le motif vénitien. Étude des mises en abyme de la vocation créatrice : enjeux éthiques et esthétiques. Nombreuses publications afférentes.

Elle est membre du comité 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).

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

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*.

Éric LECLER

Ancien élève de l'E.N.S., Maître de conférences en Littérature comparée à l'Université de Provence.

Il est l'auteur de *L'opéra symboliste*, L'Harmattan, Paris, 2007, *L'opéra expressionniste*, Peter Lang, Bern. Berlin. Frankfurt am Main. Bruxelles. New York. Oxford. Wien, 2010, et a participé au *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, ouvrage collectif, T. Picard (dir.), Actes Sud/Cité de la Musique, Paris-Arles, 2010. Il a publié des articles dans les n° 14, 20, 22 et 23 de *Théâtres du Monde*.

Thérèse MALACHY

Professeur émérite de l'Université Hébraïque de Jérusalem où elle a longtemps enseigné au Département de Théâtre et au Département de Lettres Françaises.

Son enseignement et ses publications ont porté sur le théâtre contemporain et le théâtre classique. Son domaine privilégié est la théorie de la comédie.

Son dernier ouvrage paru est un recueil d'articles : *Le théâtre dans la cité* (Nizet 2008), lequel illustre assez fidèlement ses centres d'intérêt.

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). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

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).

Henri SUHAMY

Professeur émérite de classe exceptionnelle à l'Université de Paris X Nanterre. Chevalier des Palmes Académiques.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure. Agrégé d'anglais et Docteur d'État ès lettres, auteur d'une thèse intitulée *Le vers de Shakespeare* (Paris, Didier, 1984). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont : *Sir Walter Scott* (Paris, Éditions de Fallois, 1993, 464 p) qui a obtenu le Grand Prix du Romantisme 1993 (Jury Chateaubriand de la Vallée aux Loups) et le Grand Prix de l'Académie Française 1994, catégorie biographie littéraire.

Auteur aussi notamment de *Stylistique anglaise* (Paris: P.U.F., collection « Perspectives anglo-saxonnes », 1994, 313 p.) [Il a été le fondateur et président de la Société de Stylistique anglaise de 1977 à 1992], de *Henri VIII* (Paris et Monaco, Éditions du Rocher, 1998, 401 p) et, parmi ses ouvrages récents, de *Guillaume le Conquérant* (Paris, Ellipses, 2008, 424 p.).

Il est aussi l'auteur d'une centaine d'articles sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain ainsi que sur divers autres auteurs anglais. Il a édité et/ou traduit notamment Shakespeare, Emily Brontë, Walter Scott – en particulier pour le Livre de Poche et pour la Bibliothèque de la Pléiade. Il a aussi participé à de nombreux ouvrages collectifs et en a dirigé plusieurs dont le *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005).

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Brigitte URBANI

Professeur émérite de langue et littérature italiennes à l'Université d'Aix Marseille, Brigitte Urbani a été longtemps directrice du CAER (Centre Aixois d'Études Romanes, EA 854) et responsable des deux revues 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 a soutenu une thèse de Doctorat de 3e cycle sur *Le langage poétique de Giuseppe Ungaretti* et une thèse de Doctorat d'État sur *La figure d'Ulysse dans la littérature et la culture italiennes*. Elle s'intéresse également aux récits de voyage et aux relations entre écriture et peinture.

Elle a publié divers articles sur le théâtre italien (dans *Théâtres du Monde*, dans les revues de son centre de recherches et, en Italie, dans la série *Civiltà italiana* éditée à Florence par Cesati). Elle est l'auteur d'un ouvrage sur le théâtre de Dario Fo et Franca Rame (*Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame*), publié en 2013 par les Presses Universitaires de Provence.

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 trois autres depuis 2010.

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.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Thèmes traités dans les numéros précédents :

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p)
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n+ 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p)
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.).

***

Théâtres du Monde - Sommaire du N°20 (numéro-anniversaire)
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 dans *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 : *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-NEUVIÈME SIÈCLE (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 : 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 : *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

***

Théâtres du Monde - Sommaire du N°21
LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE (n° 21, 2011)

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE

Maurice ABITEBOUL Le vrai et le faux au théâtre

ÉTUDES SUR LE VRAI / LE FAUX AU THÉÂTRE

Théa PICQUET Le vrai et le faux dans *Gli Ingannati* des *Intronati* de Sienne
Christian ANDRÈS Le vrai et le faux dans *Le retable des Merveilles* de Cervantès
Josée NUYTS-GIORNAL La figure de la Vérité dans le monde comme théâtre chez Shakespeare, Nashe et Donne
Jean-Luc BOUISSON Ces fausses notes qui déforment les vrais héros : héros et anti-héros dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL Qui est (le vrai) Hamlet ? ou à chacun sa vérité (de Shakespeare à Howard Barker)
Raymond GARDETTE Dialectique du vrai et du faux dans *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare
Jean-Pierre MOUCHON Les personnages de *Le Train du monde* de William Congreve sont-ils des « *fools* » ?
Aline LE BERRE Le vrai et le faux dans le pacte de Faust avec Méphistophélès
Marie-Françoise HAMARD Le vrai et le faux au théâtre : *Des Écrits sur la Danse* de Théophile Gautier
Marc LACHENY Le vrai et le faux dans le théâtre de Johann Nestroy – un essai
Richard DEDOMINICI L'Aurige-Aède de la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio (1909)
Ier enregistrement mondial de *Fedra* de Pizzetti et d'Annunzio
Marc LACHENY Mensonge et hypocrisie dans *Les Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth
Ouriel ZOHAR La quête de vérité de Peter Brook dans *La Conférence des oiseaux*
Brigitte URBANI Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame

Françoise QUILLET — 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 — *Faustus, the Last Night*, opéra de Pascal Dusapin
Pascal DUSAPIN et J. COULARDEAU À propos de *Faustus, the Last Night* : **un entretien**
Claude VILARS — L'expérience et l'imagination dans le théâtre de Sam Shepard
Ouriel ZOHAR — Le vrai / le faux au théâtre : vers un théâtre scientifique
Michel AROUIMI — Entre Shakespeare et Zorro : *Un conte de Noël*, film d'Arnaud Deplechin

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LE VRAI ET LE FAUX
Olivier ABITEBOUL — Vérité du paradoxe en philosophie : le paradoxe essentiel
Olivier ABITEBOUL — Paradoxe contre sophisme et comme règle de vérité : réflexions sur le vrai / le faux chez L. Carroll

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

NOTES DE LECTURE
Maurice ABITEBOUL — René Agostini, *Théâtre poétique et/ou politique ?*
René AGOSTINI — Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimésis*
Jean-Marc QUILLET — 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 — *Francesca da Rimini* de Zandonai… et Gabriele d'Annunzio (à l'Opéra Bastille)
Marcel DARMON — *Le Barbier de Séville*, de Rossini… et Beaumarchais (au Corum de Montpellier)

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

Théâtres du Monde - Sommaire du N°22
MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE (n° 22, 2012)

INTRODUCTION
Maurice ABITEBOUL — Mythes et croyances au théâtre

DÉFINITIONS ET PANORAMA
Henri SUHAMY — Théâtre et mythologie

ÉTUDES SUR LES MYTHES ET CROYANCES AU THÉÂTRE
Michel AROUIMI — *Les Choéphores* d'Eschyle ou la critique du mythe

Jacques COULARDEAU	Des lacs d'amour aux nœuds coulants : Médée aux prises avec l'Histoire
Théa PICQUET	Le mythe de la jeunesse dans la comédie du Cinquecento, *L'amor costante* d'Alessandro Piccolomini (1536)
Jean-luc BOUISSON	Le procédé de démythisation dans *Jules César* (1599) de Shakespeare : du mythe à la tragédie personnelle
Maurice ABITEBOUL	Quel(s) mythe(s) dans *Hamlet* (1600-1601) de Shakespeare ?
Estelle RIVIER	Entre distanciation et incarnation : la difficile mise en jeu de la folie au théâtre / Essai d'interprétation critique et esthétique à partir du répertoire shakespearien
Christian ANDRÈS	À propos des anges dans la *comedia* lopesque
Valeria CIMMIERI	Marie Stuart dans le théâtre italien du XVIIe siècle : du personnage historique au mythe pour la scène
Aline LE BERRE	Le loup et le berger. Renversement du discours chrétien traditionnel dans *Götz de Berlichingen* (1771) de Goethe
Jean-Pierre MOUCHON	Mythes et croyances dans *Der Freischütz* (*Le Franc-tireur*) de Carl Maria von Weber (1821). Livret allemand de Friedrich Kind
Marc LACHENY	Le mythe de Judith revisité par Friedrich Hebbel (*Judith*, 1840) et Johann Nestroy (*Judith et Holopherne*, 1849) : la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois
Éric LECLER	Théâtre de la conscience et scène mythologique (*Hamlet*, *Faust* et *Parsifal*). Les blessures de l'esprit.
Marie-Françoise HAMARD	*Écrits sur la Danse* de Théophile Gautier : *La Filleule des Fées* (1849) / mythes et croyances
Maurice ABITEBOUL	La fin du mythe du progrès et la faillite des croyances humanistes dans *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill (1920) et *Vacances d'été* de Francis Ebejer (1961) : civilisation et régression
Edoardo ESPOSITO	Peut-on parler de mythe social chez Pirandello ? (*La Nouvelle Colonie*, 1928)
Claude VILARS	L'errance dans le théâtre de Sam Shepard ou le mythe d'une américanité toujours mouvante
Brigitte URBANI	Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée, Lysistrata
Ouriel ZOHAR	Peter Brook, Julian Beck, Choulamite Bat-Dori : étude comparative de trois réalisateurs
Thérèse MALACHY	Le théâtre de Jean-Claude Grumberg : « *Une iniquité qui sépare à jamais* »

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LES MYTHES ET CROYANCES

Olivier ABITEBOUL	Ceux qui croient et ceux qui ne croient pas / la passion du paradoxe chez Pascal : foi ou raison ?
Olivier ABITEBOUL	La certitude : à propos du doute chez Descartes

ATELIER D'ÉCRITURE

Louis VAN DELFT	Mémoire de la Tora chez les moralistes
Maurice ABITEBOUL	*Hamlet n'est pas mort* ou *À chacun son nombril* (tragédie bouffe en 24 tableaux)

ÉVOCATION / PORTRAIT

Marc LACHENY	François Delsarte (1811-1871) : un artiste à (re)découvrir

NOTES DE LECTURE
Maurice ABITEBOUL — Brève introduction à l'œuvre théâtrale de Bryan Delaney
Maurice ABITEBOUL — Jean-Pierre Mouchon / *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés*

VU SUR SCÈNE
Marcel DARMON — *Rusalka*, opéra d'Anton Dvorak et Jaroslav Kvapil (au Corum de Montpellier)

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

***

Théâtres du Monde - Sommaire du N°23
LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE

SOMMAIRE

INTRODUCTION : LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE
Maurice ABITEBOUL — Le mal et le malheur au théâtre

LE MAL ET LE MALHEUR ET LEUR REPRÉSENTATION AU THÉÂTRE
Éric LECLER — La tentation de la pitié (à propos de la catharsis, Aristote et Saint Augustin)

ÉTUDES SUR LE MAL ET LE MALHEUR AU THÉÂTRE
Théa PICQUET — La comédie du *Cinquecento* et le mal : *Il Frate* (*Le Frère*) d'Anton Francesco Grazzini
Christian ANDRES — Le Mal ; l'adultère et le malheur dans *El Castigo sin Venganza* (1634) de Lope de Vega
Henri SUHAMY — Le mal et la douleur dans le théâtre de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL — Le mal et le malheur dans les comédies de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON — La musique du mal et du malheur dans la dramatisation de l'Histoire chez Shakespeare ou le son du chaos universel
Aline LE BERRE — La question du mal au cœur des *Brigands* de Schiller (1781)
Marc LACHENY — Figures du mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund (1790-1836)
Marie-Françoise HAMARD — Le malheur dans *La mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck
Jean-Pierre MOUCHON — Le mal et le malheur dans *Céleste* du compositeur Émile Trépard
Edoardo ESPOSITO — *La Fleur à la bouche* (1923) ou le mal absolu chez Luigi Pirandello
Thérèse MALACHY — La Mère dans *Miréle Efros* de Jacob Gordin (1898) et *La Maison de Bernarda Alba* de García Lorca (1936)
Jacques COULARDEAU — Samuel Beckett ou la damnation de l'humanité
Claude VILARS — L'inscription du malheur dans le théâtre de Sam Shepard
Claude VILARS — Le mal et le malheur dans le théâtre de Joyce Carol Oates : *Black Water*, la tragédie du désir (1997)

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LE MAL ET LE MALHEUR (et LE BONHEUR)

Olivier ABITEBOUL — À propos du bonheur (et du malheur)
Olivier ABITEBOUL — Notule sur le mal : la conscience du bien et du mal comme sentiment moral
René AGOSTINI — Le Mal, moteur de l'Histoire

ATELIER D'ÉCRITURE

Michel AROUIMI — *Que vais-je me mettre ce soir ?* (pièce en un acte) (1974)
Louis VAN DELFT — Ortega y Gasset et Nietzsche : deux fulminateurs et flagellateurs du genre humain

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL — Aline Le Berre, *Pouvoir de l'illusion. « Moi » lyrique et 'theatrum mundi' dans la poésie baroque allemande et chez J.C. Günther.*
Maurice ABITEBOUL — Brigitte Urbani, *Jongleurs des temps modernes – Dario Fo et Franca Rame*
Ingrid LACHENY — Elena Randi et Simona Brunetti (dir.), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza.*
Jean-Pierre MOUCHON — Maurice Abiteboul, *Itinéraire bis. De naguère à bientôt.*

VU SUR SCÈNE

Marcel DARMON — * *Le Nozze di Figaro* de Mozart et Lorenzo Da Ponte (d'après Beaumarchais)
* *Lakmé* de Léo Delibes (livret d'Édouard Gondinet et Philippe Gille)

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS